民國叢書

第二編

·66·

美學·藝術類

中國藝術史各論　馮貫一著

中國藝術論集　岑家梧著

中國藝術史概論　李朴園著

上海書店

中國藝術論集

岑家梧著



外師造化
中得心源

—張璪—

陳序

中國藝術史的研究，自唐以來，代有著作。如張彥遠的歷代名畫記，郭若虛的圖畫見聞志，米芾的畫史，朱謀垔的畫史會要，以至今人的中國美術史等，已算不少。但我認爲今日研究這門學問，與往日大爲不同。第一、關於古代藝術，文献無徵，必須利用考古學的資料來補足，假使不懂得考古學，就不能談古代藝術；第二、中國境內的民族，向稱繁複，古代有苗、蠻、羌、氐，現在西南西北，仍有不少的邊疆民族，所謂中國藝術，不宜專指中原漢人的藝術，尤其現代邊疆民族的衣飾、工藝、跳舞、音樂、建築、雕畫等，極爲豐富，中國藝術史就應該講到他們；第三、藝術的興衰，都有其社會背景，中國藝術史尤須根據社會學的觀點，指出藝術的社會性，如此才能成爲科學的研究。

家梧原習社會學，我在國立中山大學任教時，又與我昕夕研討關於藝術史的問題。其後赴日研究考古學及人類學，他正具備了上面所述的各種知識，所以他來研究中國藝術史，自然比較深切。憶民國二十五年，家梧來京與我商量合著中國藝術史，當時我收集這類圖片實物及其他材料不少，立表同意，並訂定編纂體例及撰述計劃，且擬同到西北各地

考察。抗戰發生，南京淪陷，數十年來節衣縮食購得的材料，盡付劫灰，這個計劃，不得不暫時擱置。幸家梧在抗戰期間，前後撰成論文多篇，今特輯爲中國藝術論集一書，寄我校閱。家梧應用社會學的方法，詳細分析唐代仕女畫、婦女裝飾及唐宋花鳥畫的發展，與當時社會背景，均有密切的關係；同時又指出中國民間藝術及邊疆藝術，都是中國人民社會生活的一面，由此說明一切藝術，無不受時代社會的影響。我覺得這是家梧特殊的成就；而且書中各篇，取材豐富，立論精審，於中國藝術史的研究上，貢献尤大。我們十幾年前的計劃，雖不能一一實現，然而家梧此書，總算完成了一部分工作，這是很值得欣慰的事了。

民國三十七年四月二十日盥城、陳鐘凡、斠玄甫識於南京清暉山館。

岑序

歲戊子，家梧宗弟將輯刊中國藝術論集，以序來屬，余闇於藝而拙於文，何所言，言亦豈克當。雖然，學之道一也。兩晉之士，瀟灑輕脫，競於譚玄，舉世洶洶，趨之若鶩，流風廣被，滲入於每一塲合，攻藝術者因亦意趣爲宗，謝肇淛所謂取其省而不費力，至中厥隱。夫士君子求學，處以謀自修，出而爲世用，專憑意象，誰信乎閉門合轍。昔惲南田思繪豌豆，逡巡棚下，浹旬乃成，無他，將以求眞也；苟不求眞，刻鵠者刻鶩可矣，畫虎者畫狗可矣。奈何便情性之私，快託意之說，凌亂鳴超脫，縱放文空疏，率世之士陷於玄迷耶。吾宗獨能於李唐繪畫，再三致意，賊哉其箴往日之蔽也。西洋藝術，循規蹈矩，或以呆滯見譏，然似包於神，神不離似，有似而不神者，神而不似者未之聞也。人生、物質，劃然兩途，宇宙物質，無不有大自然律以範圍之，彼邦科學發揚，一日千里，何莫非得力於規矩，雖小道而可卜其大矣。抗戰期間，插架嗟空，杞憂過抱，家梧伉儷猶潛心治實學，良可矜式；而每拈一題，皆能窮源溯本，如從山陰道上行，展其篇者自知之，無煩不佞之贅贅矣。

民國三十七年十一月順德桂州房、仲勉識於國立中山大學寓廬之北軒。

自序

余性嗜藝術，幼曾習畫，以家貧莫能繼；長治社會學，而於藝術考古，意趣未衰。十年前，余應國立藝術專科學校校長呂鳳子先生之邀，講授初民藝術及考古學等課，兼主圖書博物館務，館中庋藏英、法、日文圖籍甚豐，余置身其間，朝夕瀏覽，間有所得。往昔與陳斠玄（鍾凡）師曾有合著中國藝術史之議，擬先自撰唐代部分，周昉仕女畫研究，唐代婦女的裝飾及唐宋花鳥畫的發展等文，即成於斯時。其後鳳先生去職，余亦赴黔調查民族，搜羅苗傜衣飾工藝材料較多，故於邊疆藝術及民間藝術，又有所論述。前年返粵，有感於中國藝術，體系龐大，欲成一完整之中國藝術史，爲事匪易，而余今後工作，又側重於民族學方面，誠恐無暇及此。爰就歷年所作，選存數篇，加以整理補充，付之剞劂，過去蒐討所及，至此暫作一結束。

中國藝術對於近代歐洲的影響一文，係內子馮來儀女士所作。來儀年來於顚沛流離中，從事中西文化交通史之研究，撰成專文多篇。本集於中國藝術史上各種問題，均有論及，而於中國藝術西漸一項，獨付闕如，來儀此文，適可補其不足，故引爲附錄，藉資參

証。

余生性疏懶，固不足以言史論藝；本集成於戰時，見聞尤感不週；復員之後，又以課務繁忙，未克詳加訂正。凡所論列，殊慚無當，倘望博雅君子，進而教之，則感幸無既矣。

余之習藝術史也，始得斠玄師啓發。居東三年，先生時時詒書：應訪何人，應讀何書，應往某博物館，某收藏家，靡不誨示週詳。返國後，余與藝術界有所周旋，亦多賴先生之引進。余今日之所能爲此者，可謂盡出先生之賜。飲水思源，謹以此集呈獻先生，用誌不忘，並祝先生期頤之健。

岑家梧 民國三十八年一月十日在廣州國立中山大學。

目次

周昉仕女畫研究……一
唐代婦女的裝飾……二三
唐宋花鳥畫的發展……四〇
中國畫的氣韻與形似……七四
中國藝術考古學之進展……八五
中國民俗藝術概說……一〇一
中國邊疆藝術之探究……一一七
論藝術社會學……一四二
中國藝術對於近代歐洲的影響……一六二

周昉仕女畫研究

一、仕女畫的起源

我國古代的繪畫，它的作用是鑒戒賢愚，興成教化。謝赫，古畫品錄云：「圖畫者，莫不明勸戒，著升沈，千載寂寥，披圖可鑒。」故以人物故事畫爲主。王延壽，魯靈光殿賦：「圖畫天地，品彙羣生，雜物奇怪，山神海靈，寫載其狀，託之丹青，千變萬化，事各繆形，隨色象類，曲得其情。上紀開闢，遂古之初，五龍比翼，人皇九頭，伏羲鱗身，女媧蛇軀，鴻荒朴略，厥狀睢盱。煥炳可觀，黃帝唐虞，軒冕以庸，衣裳有殊，下及三后，婬妃亂主，忠臣孝子，烈士貞女，賢愚成敗，靡不載敍。惡以誡世，善以示後。」（蕭統，文選卷十一）張彥遠敍述繪畫的起源亦說：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微。與六籍同功，四時並運。發於天然，非由述作……故鐘鼎刻則識魑魅而知神姦，旂章明則昭軌度而備國制。清廟肅而尊彝陳，廣輪度而疆理辨。以忠以孝，盡在於雲台，有烈有勳，皆登於麟閣。見善足以戒惡，見惡足以思賢。留乎形容，式昭盛德之事，具其成敗，以傳既往之蹤……曹植有言：「觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴，見三季異主，莫不悲惋，見篡臣賊嗣，莫不切齒，見高節妙士，莫不忘食，見忠臣死難，莫不抗首，見放臣

斥子，莫不嘆息，見媱夫妒婦，莫不側目，見命妃順后，莫不嘉貴。是知存乎鑒戒者，圖畫也。」昔夏之衰也，桀爲暴亂，太史終抱畫以奔商。殷之亡也，紂爲淫虐，內史摯載圖而歸周。燕丹請獻，秦皇不疑，蕭何先收，沛公乃王。圖畫者，有國之鴻寶，理亂之紀綱。是以漢明宮殿，贊茲粉繪之功，蜀郡學堂，義存勸戒之道。馬后女子，尙顧戴君於唐堯，石勒羯胡，猶觀自古之忠孝。豈同博奕用心，自是名教樂事。」（歷代名畫記卷一）可見古代宮殿廟祠壁畫，所描寫的都是賢君聖主，忠臣孝子，烈士貞女等的故事畫了。

從整個中國繪畫史上看，此種故事人物畫，大約起源於周秦，至漢魏而特盛。故顧愷之論畫便說：「凡畫人最難，次山水，次狗馬，台榭一定器耳，難成而易好，不待遷思妙得也。」（見歷代名畫記卷五）此皆側重人物畫而言。直至隋唐間的佛道仕女，仍爲人物畫的興盛期。如朱景玄評畫，亦以人物爲第一，云：「夫畫者，以人物居先，禽獸次之，山水次之，樓殿屋木次之。何者？前朝陸探微，屋木居第一，皆以人物禽獸，移生動質，變態不窮，凝神定照爲難也。故陸探微畫人物，極其妙絕，至於山水草木，麤成而已。」（唐朝名畫錄）可是唐宋以降，人物畫逐漸衰落，山水花鳥代之而興，人物畫的時代從此便過去了。所以宋郭若虛論古今優劣曰：「或問：「近代至藝與古人如何？」答曰：「近代方古，多不及而過亦有之。若論佛道、人物、仕女、牛馬，則近不及古，若論山水、林石、花竹、禽魚，則古不及近。何以明之？顧、陸、張、吳，中及二閻，皆純重雅正，性出

天然，吳生之作，爲萬世法，號曰畫聖，不亦宜哉？張、周、韓、戴，氣韻筆法，皆出意表，後之學者，終不能到，故曰近不及古。」」（圖畫見聞志卷一）米芾曰：「今人絕不畫故事，則爲之人，又不考古衣冠，皆使人發笑。古人皆云某圖是故事也。蜀人有晉唐餘風，國初以前多作之，人物不過一指，雖乏氣格，亦極整秀，林木皆用重色，清潤可喜，今絕不復見矣。」（畫史）吳寬亦曰：「古圖畫多聖賢與貞妃烈婦事蹟，可以補世道者，後世始流爲山水禽魚草木之類，而古意蕩然。」（匏翁家藏集）謝肇淛言之尤詳。云：「今人畫以意趣爲宗，不復畫人物或故事，至花鳥翎毛則輒卑視之。至於神仙佛像及地獄變相等圖，則百無一矣。要亦取其省而不費力，若寫生等畫，不得不精工也。宦官婦女，每見人畫，輒問甚麼故事，談者往往笑之。不知自唐以前，名畫未有無故事者，蓋有故事，便須立意結構，事事考訂，人物衣冠制度，宮室規模大畧，城郭山川形勢向背，皆不得草草下筆，若非今人任意師心，鹵莽滅裂，動輒託之寫意而已也。余觀張僧繇，展子虔，閻立本輩，皆畫神佛變相星曜眞形，至如石勒，竇建德，安祿山有何足畫，而皆寫其故實，其他如懿宗射兎，貴妃上馬，後主幸晉陽，華清宮避暑，不一而足。上之則神農播種，堯民擊壤，老子度關，宣尼十哲；下之則商山採芝，二疏祖道，元達瑣諫，葛洪移居。如此題目，今人却不畫而古人爲之，轉相沿倣，蓋由所重在此，習以成風，要亦相傳法度，易於循習耳。」（五雜俎卷七人部）此均可說明中國人物畫的發展過程了。

在各種人物畫中，仕女畫的發展，爲期較晚。然漢魏故事畫中的妃后列女圖，實爲仕女畫的濫觴。漢魏間的宮廟壁畫，作婦女圖像者甚多。王延壽，魯靈光殿賦：「下及三后，婬妃亂主，忠臣孝子，烈士貞女。」曹植，畫贊序：「昔明德馬后美於色，厚於德，帝用嘉之。嘗從觀畫，過虞舜廟，見娥皇女英，帝指之戲后曰：「恨不得如此人爲妃。」」（丁晏編，曹集詮評卷八）何晏，景福殿賦：「觀虞姬之容止，知治國之佞臣，見姜后之解珮，寤前世之所遵。賢鍾離之讜言，懿楚樊之退身。嘉班妾之辭輦，偉孟母之擇鄰。」（文選卷十一）而山東武氏墓祠刻石，亦有作列女圖的，計有代趙夫人，梁節姑姊，齊繼母，京師節女，無鹽醜女鍾離春，梁高行，秋胡妻，義姑姊，楚昭貞姜。前石室又有齊義婦，秋胡妻。左石室有王陵母（註一）。其他列女圖亦多。後漢書卷一一四列女傳：「孝女叔先雄，父泥和墮湍水物故，雄感念怨痛，號泣晝夜，遂自投水死。後六日與父相持，浮於江上，郡縣表之，爲雄立碑，圖像其形焉。」又同卷列女傳：「皇甫規妻爲董卓所酷，不屈，罵卓，死卓車下，後人圖畫，號爲禮宗。」又卷十下皇后紀「順烈梁皇后常以列女圖畫置於左右，以自鑒戒。」張彥遠，歷代名畫記：「蔡邕……有小列女圖傳於代。」此種列女圖像，或以表行，或以鑒戒，是以頗爲盛行。魏晉以降，畫家以列女神女等爲題材的尤多。如謝稚有列女母儀圖，列女貞節圖，列女賢明圖，列女仁智圖，列女傳一游仙翡翠篇，列女辯通圖，列女畫秋興圖，列女圖，大列女圖，孟母圖。（歷代名畫記卷五）宣和

畫譜亦云其所作「多爲賢母孝子，節婦烈女，爲圖有補於風教。」（卷五）見之裴孝源、貞觀公私畫史的又有晉明帝的洛神賦圖，衞協的列女圖，陳公恩的列女傳仁智圖，貞節圖，王廙的列女傳仁圖。外如顧愷之有洛神賦圖卷，女史箴圖卷，陸探微有姜后冕冠圖。此都以婦女爲表現題材，實爲仕女畫的起源。

可是這些婦女圖像，因爲它的目的在鑒戒賢愚，所描寫的婦女體態，與仕女畫絕對不同。當時社會對於婦女的觀念是重德不重色，婦女的一舉一動，均須納入道德準繩。班昭，女誡云：「婦容不必顏色美麗也，盥浣塵穢，服飾鮮潔，沐浴以時，身不垢辱，是謂婦容。」張華，女史箴：「美者自美，翩以取尤，冶容求好，君子所仇。」（文選卷五十六）漢魏六朝的婦女圖像，受此影响，故以骨氣爲重。晉明帝的洛神賦圖，雖已失傳，但看謝赫品其畫曰：「雖略於形色，頗得神氣，筆跡超越，亦有奇觀。」（古畫品錄）可見其畫人物，略形而重神。陸探微的姜后圖，王至跋曰：「其法遒勁，傳色淸潤，人品端莊，神氣超越。」（書畫題跋，佩文齋書畫譜卷八一所引）其重骨氣可知。再看現傳爲顧愷之所作的女史箴圖卷（藏大英博物院 British Museum）及洛神賦圖卷，（藏華盛頓弗利爾美術陳列館 Freer Gallery, Washington.）尤可明瞭，此二圖婦女體態端麗，用筆纖細而簡勁。（註二） 愷之論畫亦說：「小列女面如銀刻削爲容儀，不畫生氣。」（歷代名畫記卷五）凡此都與仕女畫各異其趣。

仕女畫則純粹爲上層社會婦女生活的表現，不帶鑒戒的目的，特盛於唐世。唐代以前的人物畫，見諸貞觀公私畫史的，如陸探微的蔡姬蕩舟圖，袁倩的丁貴人彈曲項琵琶圖，孫尙子的美人詩意圖，當與仕女畫類似；而近於唐代仕女畫的風俗畫又有劉瑱的擣衣圖，顧寶光的越中風俗圖，楊子華的北齊貴戚遊苑圖，雜宮苑人物屛風，陳子虔的長安車馬人物圖，鄭法士的洛中人物車馬圖，楊契丹的貴戚遊讌圖等，然究不多見。同時，陸探微，謝赫，袁倩，劉瑱，孫尙子等雖兼作婦女圖，但其風趣則全與那些以鑒戒爲目的的列女圖一致。如袁倩的婦女畫，張彥遠云其「但守師法，不出新意，其於婦人，特爲古拙。」（歷代名畫記卷六）劉瑱，謝赫云其「纖細過度，翻更失眞。」（古畫品錄）便是。只有謝赫的婦女畫，則稍近於艷麗體。姚最曰：「謝赫，寫貌人物，不俟對看，所須一覽便工，操筆點刷研精，意在切似，目想毫髮，皆無遺失。麗服靚妝，隨時變改，直眉曲鬢，與世事新，別體細微，多自赫始。」（續畫品錄）然到了隋的孫尙子，所繪婦女，雖有風態，而尙是「師模顧陸，骨氣有餘。」（歷代名畫記卷八）可知直到隋代爲止，歷來所有的婦女畫，都是固守鑒戒畫的傳統的。

婦女畫的發展，到了唐代，再不受鑒戒目的的束縛了，它乃從那些列女圖解放而爲純粹表現婦女生活的仕女畫，在各種人物畫中，自成一系。當時致力仕女畫的如張萱、周昉、陳閎、王定、程修已、高雲、譚皎、王朏、蕭溱、樂岐、張涉、張容、李湊、（均見

唐朝名畫錄）楊寧、楊昇、周古言、韓嶷、戴重席、（見歷代名畫記卷九、十）等，均擅名一時。其表現題材，亦不拘拘於貞婦烈女，賢妃惠后，而擴大到婦女生活的各方面，如鞦韆、撲蝶、吹簫、蹴踘、按箏、遊春、將嬰等，均爲仕女畫的主要題材。其風格亦一反過去鑒戒畫的傳統，以豐肌厚體，艷姿麗態爲重。這種仕女畫，由張萱發展至周昉，乃臻於成，而豐肌厚體，就成爲後世仕女畫的製作模楷，周昉亦成爲中國仕女畫的開山祖了。

二、從張萱到周昉

現在我們進而敘述周昉的仕女畫。但是周昉的仕女畫也有其師承的。張彥遠云其「初效張萱畫，後則小異。」（歷代名畫記卷十）可知周昉的仕女畫是從張萱的發展而來的，結果是青勝於藍，後世常以周張見稱，如湯垕便說：「仕女畫之工，在於得其閨閣之態，唐周昉張萱，五代杜霄周文矩，下及蘇漢臣輩，皆得其妙。」（畫鑑）所以在未敘述周昉的仕女畫之先，就有先述張萱的必要。

張萱爲京兆人，長人物，台榭，樹木，花鳥。朱景玄，唐朝名畫錄謂其「善起草點簇，景物、位置、亭台、樹木、花鳥，皆窮其妙。」實則張萱仍以仕女爲工，故朱景玄又曰：「嘗畫貴公子，鞍馬屏障，宮苑仕女，名冠於時。」張彥遠曰：「萱好畫婦女嬰兒。」（歷代名畫記卷九）宣和畫譜亦曰：「張萱善人物，而於貴公子及閨房之秀最工。」（卷五）

張萱的仕女畫，當時傳世的有妓女圖，乳母將嬰兒圖，按羯鼓圖，鞦韆圖，虢國夫人出遊圖。（歷代名畫記卷九）宮中七夕乞巧圖，望月圖。（唐朝名畫錄）後世傳留者亦多，如宋宣和內府所藏者有整妝圖一，乳母抱嬰兒圖一，搗練圖一，唐后行從圖五，宮女圖二，衞夫人像一，按羯鼓圖一，按樂仕女圖一，日本女騎圖一，扶掖仕女圖一，橫笛仕女圖二，鼓琴仕女圖二，遊行仕女圖一，藏謎仕女圖一，樓觀仕女圖一，烹茶仕女圖一，虢國夫人夜遊圖一，虢國夫人遊春圖一，七夕祈巧仕女圖三，寫太真教鸚鵡圖一，虢國夫人踏青圖一。（見宣和畫譜卷五）藏於中興館閣的則有仕女按樂圖一，着色仕女一，樓台仕女二。（楊王休，宋中興館閣儲藏）宋代私家收藏者則有仕女圖，張受益藏。抱嬰仕女圖，郭佑之藏。彈琴仕女圖，莊蓼塘藏。橫笛仕女圖，馬子卿藏。煎茶圖，天台謝奕修藏。（見周密，雲煙過眼錄）以後見諸各家著錄的，有彈琴宮女圖，喬達之藏。（汪珂玉，珊瑚網卷二十三）遊行仕女圖。（韓泰華，玉雨堂書畫記卷一）現存的則有上海密韻樓蔣氏所藏的唐后行從圖。

張萱的仕女畫，歷來只存其目，其內容如何，殊難考查。惟遊行仕女圖，據韓泰華跋云：『作一仕女，撚花枝遊行山坡古樹間，下角峯巒托起，顯得置身最高處，縹渺仙人，可望不可就也……南渡宋帝書：「閒來洞口訪劉君，優步輕抬錦絨裙，細擘桃花擲流水，更無言語倚彤雲。」』（玉雨堂書畫記卷一）這似是唐人仕女遊春的描寫。漢宮圖，

方薰說其「筆極工細綿密……台殿房廊，曲折滿幅，界畫精巧，間若鬼工。圖中仕女薰霽合樂，登衣歌舞之類，各極其態。衣褶作游絲文，設色明淨。」（山靜居畫論）至於仕女的風格，則爲周昉之所本。朱景玄曰：「張萱畫仕女，乃周昉之倫。」（唐朝名畫錄）湯垕亦曰：「張萱工仕女人物，尤長於嬰兒，不在周昉之右，平生凡十許本，皆合作，畫婦人以朱暈耳根，以此爲別。」（畫鑑）可知其仕女畫與周昉的同爲豐肌曲眉之態無疑，我們從現存波士頓美術博物館（Museum of Fine Arts, Boston.）徽宗摹他的搗練圖，（註三）便可証明。

張萱的仕女畫到了周昉，乃蔚爲大觀。周昉是怎樣的人物？朱景玄的唐朝名畫錄述之頗詳，云：「周昉字仲朗，（張彥遠作景玄）京兆人也。節制之後，好屬文，窮丹青之妙，遊卿相間，貴公子也。兄皓善騎射，隨哥舒翰征吐蕃，收石堡城，以功爲執金吾。時德宗修章敬寺，召皓曰：「卿弟昉善畫，朕欲宜畫章敬寺神，卿特言之。」經數月，果召之。昉於下手落筆之際，都人競觀，寺殿園門，賢愚畢至，或有言其妙者，或有指其瑕者，隨意改定。經月有餘，是非語絕，無不嘆其精妙，爲當時第一……昉任宣州別駕，於禪定寺畫北方天王，嘗於夢中見其形像。又畫仕女爲古今冠絕。又畫渾侍中宴會圖，劉宜按武圖，獨孤妃按曲圖，粉本仲尼問禮圖及文宣王十弟子卷軸等至多。」可見他實在是一個多方面發展的畫家。而其仕女畫產量之豐，流傳之廣，在歷來仕女畫家中，罕有其匹。當時張彥

遠記其傳世的仕女畫有撲蝶，按箏二圖。（歷代名畫記卷十）宋宣和內府所藏的則有楊妃出浴圖一，三楊圖一，烹茶圖一，宮女圖二，遊春仕女圖二，烹茶仕女圖一，凭欄仕女圖一，橫笛仕女圖一，舞鶴仕女圖一，紈扇仕女圖一，避暑仕女圖一，覽照仕女圖一，遊行仕女圖一，吹簫仕女圖一，遊戲仕女圖一，圍棋仕女圖一，天竺女人圖一，寫武后真一，按舞圖一，妃子教鸚鵡圖一。（宣和畫譜卷六）入藏中興館閣的有仕女圖一，宮女戲狗圖一，胡旋女一，美人圍棋圖一，美人按舞圖一。（楊王休，宋中興館閣儲藏）宋代私家收藏見於著錄者又有揮扇圖，張受益藏；揮扇仕女圖，莊寥塘藏；彈箏仕女圖，申屠大用藏；（周密，雲煙過眼錄）三楊圖，蔣長源藏；（米芾，畫史）虢國夫人圖，李大觀藏；（鄧椿，畫繼）美人琴阮圖，李龍眠藏。（史季溫，山谷別集詩注）此外董逌又記有西施圖及按箏圖；（廣川畫跋卷六）黃伯思記有按樂圖。（東觀餘論）其中當有複本、摹本及贋本。此後周昉的仕女畫亦頗有留傳，見諸明代各家著錄的有下列諸圖：

（1）擘阮圖。王世貞，弇州山人集：「擘阮圖相傳為周昉畫。一人坐而擘阮，即蔡京所謂左彈右擘弄清音者也。一坐而持扇若拍，口若啓，所謂手撚輕蕉口自吟者也。一坐而傾聽意甚專，所謂側耳含情披月影者也。京書不足道，其詩亦常語，第奉宣和帝命題此詩，而帝手署三字，用瘦金體，極遒美，押法尤妙。考宣和畫譜不載昉擘阮圖，僅周文矩有之。文矩五代人，亦一時名手。此圖設色運筆，風神態度，幾可與顧愷之陸探微爭衡，

似非文矩所辨。若文矩畫，帝亦不令京題咏也。豈譜成而昉此畫最後得之者耶？」

(2)對鏡仕女圖。沈石田，客座新聞云「明內監藏。」茅維，南陽名畫表又云：「周昉對鑑仕女圖，宋高宗題，前後有小璽，韓宗伯存良家藏。」似是一圖，前後分藏二處。

(3)採蓮圖。

(4)折桂美人圖。汪珂玉，珊瑚網：「周昉採蓮圖，霞上寶玩第二幅，在練。古色闇然。傳稱仲朗長安人，傳家閥閱，善屬文，善畫貴遊人物。乃此雙女採蓮，有穠麗之緻而無豐肥之態，是窮丹青之妙者也。家藏已久，尚有昉作折桂美人圖。」（卷十九）

(5)仕女圖。汪珂玉，珊瑚網：「唐周昉仕女圖，泥金字標題，欵云臣周昉進。卷爲宋祕府所藏。前立一女官，紫袍束帶，翠靴尖利如鞋弓，兩手横扇。柄扇坐者應是妃嬪行，戴碧玉蓮冠，蟬紗映晢肌，儼如海棠初放，按紈如有所思。一侍女側髻如羊角，手捧澡瓶，素裳赤襦綠舄，作歧頭樣。一侍女圓髻若盂鉢，花衫綠裙紫舄，如前女式，持帨於左。一侍女拖髻若懸壺，白襖紫襌紅舄，亦如前女式，抱琴俟抽。抽者爲垂鬟女子，滄紅袍珠束粉紅幫，更纖孅也，其抽琴囊甚力。一姬以手擁髻，體態蹁躚，衣錦郤立。一裹唐巾，後垂二帶，紅袍繫裎，上下花補子，握鏡向姬。一姬髻頂覆如意，插半月小梳凡三，持小團扇倚繡牀，支頤生倦態。一姬髻分心披，後如巾幅，着花半臂，拈鍼引錦向繡棚。一作密妃妝，綠水紅襠，背坐揮小紈。一高髻大於面，文綺般襴，着綠絲屧，和身敧

桐樹。凡十三人。」（卷一）

(6)美人調鸚圖。何良俊，書畫銘心錄云其「在張雙鶴家。」汪珂玉又云美人調鸚圖藏王世貞爾雅樓。（珊瑚網卷二十三）

(7)楊妃出浴圖。

(8)醉楊妃圖。文嘉，嚴氏書畫記云二圖藏分宜嚴嵩家，嘉靖四十四年籍沒。

(9)擣衣圖。汪珂玉，珊瑚網：「周昉擣衣圖，一杵用四女子擣。藏東倉王敬美家。」（卷二十三）

(10)揮扇圖。詹景鳳，東圖玄覽：「揮扇圖在韓太史家。」

(11)虢國夫人行遊圖。汪珂玉，珊瑚網：「項氏（子京）有虢國夫人行遊圖，爲周昉筆，素地，盡已爛去，惟人馬獨存，僅八騎也，容態較前圖(即仕女圖)殊情俊。」（卷一）

(12)春院鬥鷄圖。汪珂玉，珊瑚網：「此春院鬥鷄圖，閨人具穠麗豐肥之態，稚子得嬉笑襁負之狀，介羽褔膊，竦身悍目，昂尾矯興，躍躞高舉，正在阿堵中也。更有竹樹花石種種，成臻六法，應出仲朗手。」（卷一）

(13)春宵秘戲圖。張丑，清河書畫舫：「周昉春宵秘戲圖，今圖中所貌，目波澄鮮，眉嫵連捲，朱唇皓齒，修耳懸鼻，輔靨含頤，位置均適……及考裝束服飾，男子則遠遊冠，絲革靴，而具帝王之相；婦女則望仙髻，綾錦襪，而備帝后之容。侍姬則翹翠束帶，

厭腰方履，而有宮禁氣象。種種點綴，非唐世莫有矣。」

周昉仕女畫之現存者，有羅振玉藏聽琴仕女圖，英國猶摩佛蒲羅斯氏(G. Eumorfo-poulos)藏惜嬰圖，紐約摩爾夫人(Mrs. William H. Moore)藏縫紉宮女圖卷 (Ladies of the Palace Sewing)，均傳爲周昉筆，爲研究周昉仕女畫的重要資料。

三、周昉仕女畫的風格

周昉的仕女畫有二特色：一是繼承六朝以來人物畫傳統的技巧，一是創造豐肌曲眉式的婦女體態，玆分別論之：

周昉的人物畫，歷來都甚推重，朱景玄曰：「近世畫者……惟吳道子縱其能，獨步當世，可齊蹤於顧陸，又周昉次焉。」(唐朝名畫錄)郭若虛乃以其與顧陸等視。曰：「顧、陸、張、吳，中及二閻，皆純重雅正……張、周、韓、戴，氣韻骨法，皆出意表，後之學者，終莫能至。」(圖畫見聞志卷一)宣和畫譜人物敘論又曰：「自吳晉以來，號爲名手者，才得三十三人，其卓然可傳者，則吳之曹弗興，晉之衛協，隋之鄭法士，唐之鄭虔，周昉。」(卷五)周昉人物畫之所以爲後世推崇者，却是在於得顧陸舊法。黃伯思跋其按樂圖云：「此圖尤有思致，而設色濃淡，得顧陸舊法，故可珍愛。」(東觀餘論)王世貞跋其擘阮圖亦云：「此圖設色運筆，風神態度，幾可與顧愷之陸探微爭衡。」(弇州山人

集）所謂顧陸人物畫的舊法是什麼呢？便是傳神。顧陸人物畫一向是主神似的。顧愷之在魏晉勝流畫贊中便說：「凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神，而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。」（歷代名畫記卷五）足見愷之的人物畫，都不是空陳形似，而是以形寫神。此後中國畫便不主形似而主神似，湯垕，畫鑑曰：「人物於畫最爲難工，蓋拘於形似位置，則失神韻氣象。」正即指此。周昉的人物畫正是以神似著名的。例如他所作趙縱像，據說：「郭汾陽壻趙縱侍郎嘗令韓幹寫眞，衆稱其善，後復請昉寫之，二者皆有能名。汾陽嘗以二畫張於坐側，未能定其優劣。一日，趙夫人歸寧，汾陽問曰：「此畫誰也？」云：「趙郎也。」復曰：「何者最似？」云：「二畫皆似，後畫者佳，蓋前畫者空得趙郎狀貌，後畫者兼得趙郎情性笑言之姿。」爾後畫者乃昉也。汾陽喜曰：「今日決二子之勝負。」於是令送錦綵數百匹以酬之。」（郭若虛，圖畫見聞志卷五）周昉描寫人物，能於狀貌之外，兼得其情性笑言之姿，這不就是顧愷之所謂的「悟對通神」嗎？所以他所作仕女，神態情狀，無不曲盡其妙。董逌跋其按箏圖云：「周昉按箏圖，其用功力，不遺餘巧矣！媚色艷態，明眸善睞，後世自不得其形容骨相，況傳神寫照，可暫得於阿堵中耶？」又跋其西施圖云：「古人有言：西施之面善而可說規，孟賁之目大而不足畏形者亡焉。若昉之畫，特取其麗也，正以使形者，猶可意色得之，更覺神明頓異，此其沒世不

復加矣。」（廣川書跋）而如現存的聽琴仕女圖中，二仕女傾耳聽琴，神態專一。（註四）縫級宮女圖卷，宮女十餘輩，剪裁針繡之狀，躍然紙上，（註五）正所謂「得其閨閣之態」者也。

可是周昉的仕女畫，在體態上恰好與漢魏以來的列女圖相反，而特重於豐肌厚體的描寫。宣和畫譜說：「世謂昉畫婦女，多爲豐厚態度者，亦是一弊」（卷六）沈括，圖畫歌：「西川女子分十眉，宮妝撚貌周昉肥。」湯垕，畫鑑：「周昉善畫貴遊人物，又喜寫眞，作仕女多穠麗豐肥，有富貴氣。」謝肇淛，五雜俎：「余見周昉李龍眠以近代仇實父諸美人圖，皆穠髮豐肌，衣妝稠叠，一種風神媚態，畧無彷彿。」（卷七、人部）汪珂玉跋周昉仕女圖云：「凡十三人，惟二女官及兩小鬟身小，餘俱肥大，腰腹無異懷娠，而肩則坦削具穠麗狀。」跋其春院鬥雞圖又云：「閨人具穠麗豐肥之態。」（珊瑚網卷一）張丑記其揮扇仕女亦云：「頤豐體肥。」（淸河書畫舫）現存的縫紐宮女及聽琴仕女兩圖，也全作豐厚體態。穠麗豐肥，可說是周昉仕女畫的最大特色。

然則漢魏以來的婦女畫，爲什麼到了周昉，便發生這種變化？我們認爲是有其社會背景的。宣和畫譜說：「此無他，昉貴遊子弟，多見貴而美者，故以豐厚爲體，而又關中婦女纖弱者爲少，至其意穠態遠，宜覽者得之也。」（卷六）董逌跋周昉的按箏圖又說：「嘗持以問人曰：「人物豐穠，肌勝於骨，蓋畫者自所好哉？」余曰：「此固唐世所好，嘗

見諸說太眞妃豐肌秀骨，今見於畫，亦肌勝過骨。昔韓公言曲眉豐頰，便知唐人所尙，以豐肌爲美，昉於此知時所好而圖之矣。」（廣川書跋）這種解釋相當可靠。蓋唐代將近三百年間，雖有安史之亂，然如永徽、開元、天寶之治，歷時頗久，宇內承平，風俗奢靡，社會上飲讌冶遊，習以爲常。試看貞觀六年詔便知，詔曰：「比年豐稔，閭里無事，乃有惰業之人，不顧家產，朋遊無度，酣飲是耽，危身敗德，咸由於此。」（唐會要卷二十六）尤以長安爲甚。王讜，唐語林云：「長安風俗，貞元侈於遊宴，其後或侈於書法圖畫，或侈於博奕，或侈於卜咒，或侈於飲食，各有自也。」風俗如此，所以當時婦女，無不競於奇裝艷服。唐書輿服志云：「婦女宴服，準令各依夫色，上得兼下，下不得僭上，旣不在公庭，而風俗奢靡，不依格令，綺羅錦繡，隨所尙好，上自宮掖，下至匹庶，遞相倣效，貴賤無別。」（卷四十五）由是而社會對於婦女審美的觀念爲之大變，豐盈之體，艷麗之姿，乃爲美人的最高標的。如楊貴妃便是著名豐肥美的。唐書本傳云：「太眞姿質豐艷。」（卷五十一）馮贄，雲仙雜記卷十引開元遺事云：「貴妃素有肉體，苦熱肺渴，每日含一玉魚，藉其凉津沃肺。」肅宗的張皇后，也是「辯惠豐碩」而「巧中上旨」的。（唐書卷五十二皇后列傳）肅宗在東宮時，玄宗命高力士爲他選訪女子，也以「頎長潔白」的爲標準。李德裕，次柳氏舊聞記其事曰：「上卽詔高力士下京兆尹，亟選民間女子頎長潔白者五人，將以賜太子。」唐人詩文中，形容美人姿態者，亦多「豐肥」之句。元稹，會

眞詩：「眉黛羞頻集，朱唇暖更融，氣清蘭蕊馥，膚潤玉肌豐」（全唐詩卷十五）張讀，宣室志：「俄有一婦人年三十許，身長豐麗。」（侯生條）異聞錄：「毅因晚入戶，視其妻，深覺類於龍女，而逸艷豐厚則又過之。」（柳毅條）薛用弱，集異記：「俄有妙妓四輩尋續而至，奢華艷逸，都冶頗極。」（卷二王渙之條）他如唐代造型藝術方面所表現的婦女體態，亦多豐頰肥體的，今日考古學上發見此項遺物，一爲斯坦因（A. Stein）一九一五年於高昌唐墓中發見的遊春仕女絹畫，約爲神龍開元間物。（註六）二爲斯氏一九〇八年於敦煌莫高窟發見的阿彌陀佛下的供養婦女像。（註七）及引路菩薩後的隨女像。（註八）均爲中唐之物。三爲日本大谷光瑞於新疆吐峪溝唐墓中發見之樹下美人圖，爲紙質彩畫，背面附有開元四年之賬單，爲唐畫無疑。（註九）四爲法國伯希和（Paul Pelliot）一九〇五年於敦煌莫高窟發見的水月菩薩圖下的供養婦女像。（註十）五爲日人野口榮作所得洛陽出土唐代石刻畫像之遊行仕女圖。（註十一）六爲日本奈良正倉院藏天平年間的樹下美人屏風及鳥毛立女屏風。（註十二）日本天平藝術直接承受唐代藝術的影响，故此二圖亦可代表唐代仕女畫的風趣。七爲近日洛陽唐墓出土的女俑。（註十三）凡此均足証明豐肌厚體，確爲唐代婦女的美態，周昉的仕女畫，正如董逌所說，不過是當時這種審美觀念的反映吧了。

四、周昉仕女畫的影响

周昉的仕女畫，在唐代畫壇上馳騁一時，時人師之者甚多，桃李之盛，不下於吳道子。最著者有王朏。張彥遠，歷代名畫記曰：「太原王朏，終劍南刺史，師昉畫仕女菩薩，但不及昉之精密。」（卷十）王朏所作仕女畫，藏於宣和內府的有太眞禁牙圖，寫卓文君眞，避暑仕女圖，仕女家景圖等。（宣和畫譜卷六）朏子居正，亦師周昉。劉道醇，聖朝名畫評云：「王居正，朏之子也。俗以其小字，多呼爲憨哥，學丹青，有父風，師周昉仕女，畧得其妙。嘗於苑圃寺觀衆遊之處，必據高隙以覩仕女格態，凡欲命筆，則澄秘思慮，故於形似爲得。」居正所作紡車圖，趙孟頫評之曰：「氣韻雄壯，命意高古，精采飛動。」（汪珂玉，珊瑚網卷二）足見其獨得周昉之妙了。又有高雲、衛憲及程伯儀父子。朱景玄，唐朝名畫錄云：「高雲、衛憲、程伯儀，並師周昉，盡造其妙，冠於當時。」伯儀子修巳從周昉尤久，唐朝名畫錄又曰：「程修巳，冀州人，祖大曆中，任越州醫博士，父伯儀，少有文學。時昉任越州長史，遂令修巳師事，凡二十餘年，中師其畫至六十。畫中有數十病，既皆一一口授，以傳其妙訣。寶曆中，修己應明經擢第。太和中，文宗好古重道，以晉明帝朝衛協畫毛詩圖，竹木鳥獸古賢君臣之像，不得其眞，遂召修己圖之，皆據經定名，任意採綴，由是冠冕之制，生植之姿，遠無不詳，幽無不顯矣。」又有趙博文

兄弟。張彥遠，歷代名畫記：「趙博文，畫子母犬兔，善寫貌。」（卷十）朱謀垔，畫史會要：「博文博宣，皆師周昉。」周昉仕女畫影响當時之大可見。

周昉的仕女畫，後世尊宗之者亦甚多，五代仕女畫家，受其影响的有杜霄。郭若虛，圖畫見聞志：「杜霄，工仕女，富於姿態，得周昉之旨，有鞦韆，撲蝶，吳王避暑等圖傳於世。」（卷二）宣和畫譜亦云：「杜霄善畫，得周昉筆法爲多，尤工蜂蝶及曲眉豐臉之態。」所作藏於宣和內府的有撲蝶仕女圖一，撲蝶詩女圖二，遊行仕女圖一。（宣和畫譜卷六）又有竹夢松。劉道醇，五代名畫補遺云：「竹夢松，建康溧陽人，潛心圖畫，長於人物子女泊宮殿景緻，仕南唐李璟，爲東川別駕，畫春景仕女，體態綽約，宛得周昉之格。」然其中受其影响最深的却是周文矩。文矩仕女，極得周昉之妙，評者向以爲張萱周昉後的第一人。（如湯垕，畫鑑）郭若虛，圖畫見聞志：「周文矩，建康勾陽人，事江南李後主爲翰林待詔，工畫人物車馬屋木山川，尤絕仕女。」（卷三）劉道醇，聖朝名畫評：「周文矩……美風度，學丹青，頗有精思。仕李煜爲待詔，能畫冕服車器，人物子女。」相傳「南唐保大五年，元會大雪，別展曲讌，李建勳徐鉉以下，皆有倡和，太弟集爲曲讌圖，御容，高冲主之，太弟以下侍臣及法部絲竹，周文矩主之，樓閣宮殿，朱澄主之，池沼禽魚，徐崇嗣主之，雪竹寒林，董源主之。」（珊瑚網卷十九）文矩人物之工可知，故劉道醇列入妙品中，且評之曰：「用意深遠，於繁富則尤工。」（聖朝名畫評）文矩的

仕女畫，郭若虛云其「體近周昉而更增纖麗。」米芾亦說：「周文矩……仕女面如昉，衣紋作戰筆，此蓋布紋也，惟以此爲別，昉筆秀潤勻細。」（畫史）其受周昉的影响之深可見了。

周文矩仕女畫的傳留之廣，亦不亞於周昉，郭若虛記其傳世的有貴戚遊春，擣衣熨帛，繡女等圖。（圖畫見聞志卷三）宣和內府所藏者有寫謝女眞一，寫李季蘭眞一，金步搖仕女圖一，煎茶圖一，謝女寫眞圖二，玉步搖仕女圖二，詩意繡女圖二，寫眞仕女圖一，按樂仕女圖三，合樂仕女圖四，理鬟仕女圖一，按樂宮女圖一，按舞圖一，玉妃遊仙圖一，宮女圖一，遊行仕女圖一。（宣和畫譜卷七）見於後世各家著錄的有修竹美人圖，汪氏激六齋藏，其上有禹泉夏題句曰：「羽服翩翩縞袂新，桃花如面玉如神，若非解珮湘中女，應是天台第一人。」（珊瑚網卷十九）倦繡詩意圖卷，張丑，清河書畫舫云：「嚴分宜藏周文矩倦繡詩意圖卷，吳原博先生故物也。後主題其左方，今歸韓太史存良家。」唐宮春曉圖，張瀫跋云：「周文矩宮中圖，婦女小兒，其數八十一，藏前太府文郎朱戴家，或摹以見餽，婦人高髻，自唐以來如此。此卷豐肌長裙，周昉法也。」（見郁逢慶，書畫題跋記）現存周文矩的仕女畫，則有大英博物院藏的台上婦嬰圖，圖中婦嬰十一人，有將嬰者，有浴嬰者，極有神韻。（註十四）又有摹本宮女圖卷，已分割爲數段，第三段縱二十六公分，長一四六公分，藏於美國賓城大學博物館。(Museum, university

of Pennsylvania) 最後一段長一六七·八公分，藏英國大衛家 (Percival David)，（註十五）宮女無數，或行或坐，左顧右盼，各盡其妙，而其體態豐盈，尤深得周昉仕女畫之妙。

自此以後，仕女畫以及一切神仙星官圖像，都無不受周昉的影响，郭若虛論婦女形相，曾慨乎其言曰：「歷觀古名士畫金童玉女及神仙星官中有婦女形相者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之心，使人見則肅恭有歸仰心；今之畫者，但貴其姱麗之容，是取悅於衆目，不達畫之理趣也。」（圖畫見聞志卷一）所謂「姱麗之容，」自是指周昉一派仕女畫而言。至明代的陳洪綬，據說：「嘗摹周長史景元美人圖，至再三猶不欲已，人指所摹者曰：「此畫已過周，而猶嘐嘐何也？」曰：「此所以不及者也，吾畫易見好則能事未盡也，長史本至能而若無能，此難能也。」」（陶元藻，越畫見聞卷中）觀其稱許，無微不至，足見其受周昉仕女畫影响之深，而如洪綬者，大概可稱爲周昉迷了。

（註一）參看馮雲鵬，馮雲鵷編：金石索，石索三各圖。又看勞榦：論魯西畫像三石一文，刊中央研究院歷史語言研究所集刊八本一分。

（註二）女史箴圖卷見 O. Sirèn, Histoire de la Peinture Chinoise. Pl. 8-18. 洛神賦圖卷見 O. Sirèn, Chinese Paintings in American Collections. Pl. I.

（註三）參看 O. Sirén, Historie de la Peinture Chinoise, Pl. 65, 66.

（註四）O. Sirén, Histoire de la Peinture Chinoise, Pl. 68.

（註五）Lytton and Llewellyn ed., Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art. Pl. 974.

（註六）A. Stein, Inrermost Asia, Vol. II. Pl. CV, CVI. 又看 O. Sirén, Histoire de la Peinture Chinoise. P. 81.

（註七）L. Binyon, L'Art Asiatique au British Museum, Pl. 15.

（註八）A. Stein, The Thousard Euddhas, Pl. 38.

（註九）下中彌三郎編••世界美術全集卷七圖四十八。

（註十）S. Hackin, Guide-Catalogue du Musée Guimet, Les Collections Bouddhiques, Pl. 8.

（註十一）下中彌三郎編••世界美術全集卷九圖五十九至五十七。

（註十二）O. Sirén, Histoire de la Peinture Chinoise, Pl. 70.

（註十三）洛陽出土唐代女俑作豐厚體態者甚多。日本東京美術學校藏一立像，見世界美術全集卷七圖一二九。法國 Cernuschi 博物館藏一立像，見 H. D'Ardenne de Tizac, Les Hautes Epoques de L'Art Chinoise d'apres Les Collections du Musée Cernuschi, Pl. 23, B. 我國向達氏亦藏二立像，見所著唐代長安與西域文明第四圖 A. B.

（註十四）O. Sirén, Histoire de la Peinture Chinoise, Pl. 89.

（註十五）Lytton and Llewellyu ed., Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art. Pl. 894, 895.

民國三十一年三月在四川巴縣松林崗。

唐代婦女的裝飾

一、競美爭妍的風尚

有唐一代，風俗奢侈，宮庭尤甚。開元天寶間，宮嬪的衆多，宋洪邁早已言之，云：「自漢以來，帝王妃妾之多，惟漢靈帝，吳歸命侯，晉武帝，宋蒼梧王，齊東昏，陳後主，晉武至萬人，唐世明皇爲盛，白樂天長恨歌云：「後宮佳麗三千人。」杜子美劍器行序云：「先帝侍女八千。」蓋云其多也。新唐書所敘謂開元天寶中宮嬪，大率至四萬，嘻其甚多。」（容齋筆記卷三）這些宮嬪，都是供皇帝一人娛樂的。王讜，唐語林：「天寶中，天下無事，選六宮風流艷態者，名花鳥使，主飲宴。」（卷五）崔令欽，教坊記：「明皇與貴妃每至酒酣，使妃子統妓百餘人，帝統小中貴百餘人，排兩陣於掖庭中，目爲風流陣。以霞帔錦被，張之爲旗幟，攻擊相鬥，敗者罰巨觥，以爲戲笑。」睿宗時，元宵燈會，宮女艷裝歌舞，耗費尤大。張鷟，朝野僉載：「睿宗先天二年，正月十五十六夜，於京師安福門外作燈輪，高二十丈，衣以錦綺，飾以金玉，燃五萬盞燈，簇之如花樹。宮女數千，衣羅綺，曳錦繡，耀珠翠，施香粉。一花冠，一巾帔，皆萬錢。裝束一妓女，皆至三百貫，妙簡長安萬年少女婦千餘人，衣服花釵媚子亦稱是。於燈輪下踏歌三日夜，歡

樂之極，未始有之。」（卷三）就在平時，宮中后妃，也競好裝飾，如楊貴妃，即用織工數百人。唐書卷五十一，楊貴妃傳云：「宮中供貴妃院織錦刺繡之工，凡七百人，其雕刻鎔造，又數百人。楊、益嶺表刺史，必求良工造作奇器異服，以奉貴妃獻賀，因致擢居顯位。玄宗每年十月幸清華宮，國忠姊妹五家扈從，每家爲一隊，着一色衣，五家合隊，照映如百花之煥發，而遺鈿墜舄，瑟瑟珠翠，璨瓓芳馥於路。」競美風尚之熾，可以概見。至於唐代一般宮女的裝飾，我們看徐惠的賦得北方有佳人，便可明瞭。云：「由來稱獨立，本是號傾城，柳葉眉間發，桃花臉上生。腕搖金釧響，步轉玉環鳴。纖腰宜寶襪，紅衫艷織成。須知一顧重，別覺舞腰輕。」徐惠係太宗時才人，這是她對於當時標準宮裝的描寫，全身的裝飾，眞是繁褥極了。

權貴豪富的人家，也廣蓄婢妾。她們常以嬌裝媚態，歌舞於主人之前。馮贄，雲仙雜記卷七引敍聞錄：「郭元振，落梅粧閣，有婢數十人，客至，則拖鴛鴦擷裙衫，一曲終，則賞以糖雞卵。」又卷八引長安後記：「長安孫逢年，日一醉，無虛席，妓妾曳綺羅者二百餘人，晚年衰憊，齒皆蚛齲，空盧如樓閣，而嗜好不衰。」又卷一引姑臧前後記：「姑臧太守張憲，使娼妓戴拂壺，中錦仙裳，密粉淡粧，使侍閣下，奏書者號傳芳妓，酌酒者號龍津女，傳食者號仙盤使，代書札者號墨娥，按香者號蔚姬，掌詩稿者號雙清子，諸倡曰鳳窠羣女，又曰團雲隊，曳雲仙。」唐書卷一一七郭英乂傳：「聚女人騎驢擊球，制鈿

驢鞍及諸服用，皆侈靡裝飾，日費數萬，以爲笑樂。」這都是上層社會荒唐的舉動。

唐世風俗，每年春節，遊樂郊外，是男女公開社交的節會。這時的婦女，也無不濃裝艶服，競美爭妍。唐人詩歌中，描寫這種情形的很多。杜甫，麗人行：「三月三日天氣新，長安水邊多麗人，態濃意遠淑且眞，肌理細膩骨肉勻，繡羅衣裳照暮春，蹙金孔雀銀麒麟。頭上何所有？翠微㔩葉垂鬢脣。背後何所見？珠壓腰衱穩稱身。」李端，春遊樂：「遊童蘇合彈，倡女蒲葵扇，初日映城時，相思忽相見，褭裳蹋路草，理鬢回花面，薄暮不同歸，留情此芳甸。」斯坦因（A. Stein）於高昌附近阿斯坦那（Astana）發見開元間的遊春仕女絹畫，美女數人，手持樂器，歌舞於花林之下，婦女着紅綠衣裙，面施紅醫，桃花人面，互相輝映，美麗無比。（註一）

唐世長安楊州等都城，酒姬舞妓極盛，所謂「唐人尚文好狎」（張端義，貴耳集卷下語）確有其事。這些歌姬舞妓們的裝飾，尤爲艶麗。武元衡，贈歌人：「林鶯一哢四時春，蟬翼羅衣白玉人，曾逐使君歌舞地，清聲長嘯翠眉顰。」李愿，觀翟玉妓：「女郎閨閣春，抱瑟坐花茵，艶粉宜斜燭，羞蛾慘向人，寄情搖玉柱，流眄整羅巾，幸以芳香袖，承君宛轉塵。」薛蘊，贈鄭女郎：「艶陽灼灼河洛神，珠簾繡戶靑樓春。能彈箜篌弄纖指，愁殺門前少年子。笑開一面紅粉粧，東園幾樹桃花死。朝理曲，暮理曲，獨坐窗前一片玉，行也嬌，坐也嬌，見之令人魂魄消。」張祜，周員外席上觀柘枝：「畫鼓拖環錦臂攘，小

娥雙換舞衣裳，金絲蹙霧紅衫薄，銀蔓垂花紫帶長，鸞影乍迴頭並舉，風聲初歇翅齊張，一時歛腕招殘拍，斜劍輕身拜玉郎。」現在洛陽各地唐墓出土的舞俑，有着長袖薄衣，雙髻高梳的。（註二）也可見她們的裝飾之盛了。

二、衣服裝飾

由於唐代上下競美爭妍的風尙，婦女的衣飾及頭面化妝，均極講究，式樣繁多，千變萬幻，無時或息。玆先述衣服裝飾。

原來唐代婦女的服飾，均有定制。據唐書卷四五輿服志所述：命婦禮服，頭上花鈫施兩博鬢寶鈿飾。其衣則翟衣，靑質素紗，中單黼領，朱標襈蔽膝，大帶，靑衣革帶，靑韈舄。又唐會要卷三十一輿服上：「開元十九年六月勅，婦人服飾，各依夫子，五等以上諸親婦女及五品以上母妻，通服紫，九品已上母妻通服朱，五品已上母妻，衣腰襻褾，緣用錦繡。流外及庶人，不得著紬綾羅縠，五色線鞾履。」裙的長短，也有規定。太和六年六月勅：「婦女裙制，不得濶五幅以上，裙條曳地，不得長三寸以上，襦袖等不得廣一尺五寸以上。」（唐會要卷三十一）開成四年二月，淮南觀察使李德裕奏請婦女衣袖濶一尺五寸，裙曳地五寸。詔從之。（唐會要卷三十一）可是因爲風尙所趨，大家都不遵守定制。唐書卷四五輿服志：「婦人宴服，準令各依夫色，上得兼下，下不得僭上，旣不在公庭，

而風俗奢靡，不依格令，綺羅錦繡，隨所好尙，上自宮掖，下至匹庶，遞相倣效，貴賤無別。」所以屢下禁令，還淳返樸。永隆二年詔雍州長史李義玄云：「朕思還淳返樸，示天下以質素……其異色綾錦並花間裙衣等，糜費旣廣，俱害女工。天后我之匹敵，常著七破間裙，豈不知更有靡麗服飾，務遵節儉也。其紫服赤衣，閭閻公然服用，兼商賈富人，厚葬越禮，卿可嚴加捉搦，勿使更然。」（唐書卷五，高宗本紀）開元二年又詔禁奢侈服用云：「勅雕文刻鏤，衣紈履絲，習俗相夸，殊塗競爽，致傷風俗，爲弊良深，珠玉錦繡，旣令禁斷……婦人衣服，各隨夫子，其已有錦繡衣服，聽染爲皁，成段者官爲市取，天下更不得采取珠玉，刻鏤器玩，造作錦繡珠繩，織成帖絹二色綺綾羅，作龍鳳禽獸等異文字及竪欄錦，違者杖一百。」（唐大詔令，卷一〇八）但奢侈的風氣，出自宮廷及權貴之家，上之所好，下必有甚焉，這種禁令又怎能發生効力呢？我們知道，宮廷裏的嬪妃們的服裝，都是極爲綺艷的。而安樂公主的百鳥毛裙，耗費尤爲不貲。張鷟，朝野僉載卷三：「安樂公主造百鳥毛裙，以後百官百姓家效之，山林奇禽異獸，搜山滿谷，掃地無遺，至於網羅殺獲無數。」唐書卷三七五行志：「中宗女安樂公主有尙方織成毛裙，百官之家多効之。」着錦衣的也極普遍，唐書卷一七三鄭覃傳：「帝（文宗）曰：「朕聞前時內庫，唯二錦袍，飾以金烏，玄宗幸温湯御之，一卽與貴妃，當時貴重如此，今奢靡豈復貴之？料今富家往往皆有。」」可知民間婦女却也着起錦袍來了。一般婦女的衣裙，又多着銀

泥。太平廣記卷三十一引仙傳拾遺：「益州士曹柳某之妻李氏，著黃羅銀泥裙，五暈羅銀泥衫子，單絲紅地銀泥帔子，蓋益都之盛服也。」張籍，蘇州江岸留別樂天詩：「銀泥裙映錦障泥。」可見著銀泥衣裙，不只益州一地爲然。此外有紅羅裙。元稹，櫻桃花詩：「窣帔羅裙紅似火。」白居易，琵琶行：「血色羅裙翻酒汚。」春深詩：「眉欺楊柳葉，裙妒石榴花。」又有繡花裙。劉禹錫，春深好：「兩面繡裙花。」李商隱，無題：「裙釵芙蓉小。」又「裙衩微度繡芙蓉。」高昌出土的樹下美人圖絹畫，仕女着紅藍色的繡花衣裙（註三），日本正倉院藏的樹下美人圖，也著蓮花衣裙（註四），可知當時婦女的衣裙上，多繡着芙蓉及蓮花，以爲裝飾。

婦女上身着袍，左右交叠，胸部袒裸，且常搽白粉。李羣玉，贈歌妓詩：「胸前瑞雪燈照斜。」白居易，上陽白髮人：「臉如芙蓉胸如玉。」崔珏，有贈：「粉胸綿手白蓮香。」施肩吾，觀美人詩：「長留白雪占胸前。」方干，贈美人詩：「粉胸半掩疑暗雪。」韓偓，席上有贈：「粉着蘭胸雪壓梅。」法國賽奴斯給博物館 (Musée Cernuschi) 所藏洛陽出土的女俑（註五）及日本大谷光瑞於新疆吐峪溝唐墓發見的絹畫婦女圖（註六），也都是胸部袒然的。

婦女足下着襪。孟浩然，大隄行：「遊女矜羅襪。」歐陽詹，汝川行：「輕綃裙露紅羅襪。」相傳楊貴妃着錦襪，太眞外傳云：「妃子死之日，馬嵬村媼得錦袎襪一隻，每過

客求一瓶，得百錢。」若着屐，則亦有不着襪的。李白，越女詩：「一雙金齒屐，兩足白如霜。」又：「屐上足如霜，不着鴉頭襪。」着屐也不限於吳越婦女，崔涯，嘲妓詩：「更着一雙皮屐子，紇梯紇榻出門前。」韓偓，屐子詩：「六寸膚圓光緻緻，白羅繡屜紅托裏，南朝天子欠風流，却重金蓮輕綠齒。」鞋有線鞋，唐書卷四五輿服志：「武德以來，婦女着履，規制亦重，又有線韡。開元婦人例着線鞋，取輕妙便於事。侍兒乃着履。」鞋的顏色很多。周昉畫的仕女圖中有着綠舄，紫舄，紅舄等的。（汪珂玉，珊瑚網卷一）又有繡鞋。李郢，戲贈詩：「一聲歌能劉郎醉，脫取明金壓繡鞋。」元稹，夢遊春詩：「金蹙重台屨。」均指繡鞋而言。

近人看到唐詩中有「金蓮」的描寫，如李商隱，詠南朝：「誰言瓊樹朝朝見，不及金蓮步步來。」吳融，無題：「玉筋和妝裛，金蓮逐步新。」便以爲唐代已有纏足的習俗。其實不然。唐代流行着一種尖小而突起的女鞋，白居易，上陽白髮人：「小頭鞵履窄衣裳。」蘇維比氏(Arthur de Carle Sowerby)藏的舞俑，也有着尖頭突起的小鞋的。日本正倉院的樹下美人圖，美人所着的鞋不特尖小，而且作蓮花式。這種蓮花鞋，或者就是尖小而突起的女鞋的一種。尖頭鞋，白居易已言其爲時世妝，或即胡妝，然則唐詩所云的金蓮，當指胡妝的蓮花式小頭鞋而言，與後世的纏足無關。

三、頭面化裝

唐代婦女的面部化裝，頗爲講究。面部先施朱粉。白居易，上陽白髮人：「臉如芙蓉胸如玉。」元稹，恨妝成：「曉日穿隙明，開帷理妝點，傅粉貴重重，施朱憐冉冉。」孟浩然，春情：「紅粉春粧寶鏡催。」岑參，敦煌太守後庭歌：「美人紅粧色正鮮。」司空曙，觀妓：「翠娥紅臉不勝春。」張祜，李家拓枝：「紅鉛拂臉細腰人。」羅虬，比紅兒：「紅臉眉黛入時妝。」斯坦因在高昌發見的樹下美人圖，臉施脂粉，艷如芙蓉，可爲明証。又據王仁裕，開元天寶遺事云：楊貴妃冬季落淚變爲紅冰，夏季流汗，以巾拭之，其色桃紅，這當然是厚施朱粉的原故了。

口唇則點臙脂。雲溪友議云白居易詠其妓樊素、小蠻詩：「櫻桃樊素口，楊柳小蠻腰。」岑參，醉戲竇美人：「朱脣一點桃花殷。」斯坦因在高昌發見的樹下美人圖及遊春仕女圖，大谷光瑞在吐峪溝發見的婦女圖，唇上塗着濃厚的紅粉，色甚鮮艷。唐代點唇又有種種式樣，共有十六種之多，即：石榴嬌，大紅春，嫩吳香，半邊嬌，萬金紅，聖檀心，露珠兒，內家圓，天宮巧，洛兒殷，淡紅心，猩猩暈，小朱龍格，雙唐媚，花奴樣子等。（王世貞，弇州山人集卷一五七）究竟如何點畫，現在已無可考。至於唐末的時世妝，以烏膏注脣，（白居易，時世妝，又看唐書卷三七五行志。）作泥黑色，係受胡俗的影响。

額上施以黃粉，名曰額黃或鴉黃。唐詩中描寫額黃者頗多。如盧照鄰，長安古意：「纖纖初月上鴉黃。」楊巨源，美人春怨：「徽汗欲銷黃。」王涯，宮詞：「宮樣輕輕淡淡黃。」吳融，欲曉看妝面：「額畔半留黃。」韋莊，女冠子：「頭黃侵賦髮。」額上又施花鈿，又曰花子。太平廣記卷一五九引續玄怪錄，云韋固妻「其眉間常貼一花鈿，雖沐浴閒處，未嘗暫去。」段成式，酉陽雜俎卷八：「今婦人面飾用花子，起自昭容上官氏所製，以掩點跡。大曆以前，士大夫妻多妬悍者，婢妾小不如意，輒印面，故有月點錢點。」大谷光瑞在吐峪溝發見的婦女圖，則於額上塗以朱紅，似桃花狀。宋徽宗摹張萱的搗練圖（註七）及斯坦因於高昌發見的樹下美人圖，額上也塗以紅色的彎月形花鈿，可知花鈿有附貼與塗點的兩種。至於溫庭筠的南歌子所說：「臉上金霞細，眉間翠鈿深。」那種綠色的花鈿，是貼的抑是塗的，則難於考究了。

兩頰或口的左右，又施紅色的畫點，名曰粧靨。段成式，酉陽雜俎卷八云源自鄧夫人。「近代粧尙靨如射月，曰黃星靨。靨鈿之名，蓋自吳孫和鄧夫人也。和寵夫人，嘗醉舞如意，誤傷鄧頰，血流嬌婉彌苦，命太醫合醫，醫言得白獺髓雜玉與虎珀屑，當滅痕。和以百金購得白獺，乃合膏，琥珀太多，及痕不滅。左頰有赤點如意，視之，更益甚妍也，諸婢欲要寵者，皆以丹青點頰而進幸焉。」此說未必可信，但至少可知粧靨在唐以前，早已流行。唐詩中描寫婦女粧靨的，如元稹，離思：「須臾日射燕脂頰，一朵紅蘇旋

欲融。」李賀，惱公詩：「月分蛾黛破，花合靨朱融。」乃指以紅脂點靨。元稹，春十六韻：「醉圓雙媚靨，波溢兩明瞳。」恨妝成：「滿頭行小梳，當面施圓靨。」則粧靨又爲圓式。大谷光瑞在吐峪溝發見的婦女圖及斯坦因發見的樹下美人圖及遊春仕女圖，兩頰均作彎月形的紅靨，當屬段成式所云的射月式了。

眉的化裝，也極注意。相傳玄宗曾命畫工作十眉圖，一曰鴛鴦眉，二曰小山眉，三曰五嶽眉，四曰三峯眉，五曰垂珠眉，六曰月稜眉，又名却月眉，七曰分梢眉，八曰涵煙眉，九曰拂雲眉，又名橫煙眉，十曰倒暈眉。（王世貞，弇州山人稿卷一五七）蘇東坡詩：「成都畫眉開十眉，橫烟却月奇新奇。」當卽指此。這十種眉的畫法如何，已難考究，但唐世婦女的畫眉，却有一種濶眉式。唐會要卷三十一云太和年間的婦人去眉開額，卽是先剃去眉毛，另以青黛畫眉，所畫的眉，濶而濃。杜甫，北征：「狼藉畫眉濶。」張籍，倡女：「輕鬢叢梳闊拂眉。」張謂，詠美人：「半額畫雙蛾。」僧法宣，和趙王觀妓詩：「城中廣黛畫，宮裏束纖腰。」羅虬，比紅兒：「只如花下紅兒愁，不藉城中半額眉。」日本正倉院的樹下美人圖及奈良藥師寺的吉祥天女像（註八），眉濶而濃艷。又羅振玉藏周昉的聽琴仕女圖，（註九）眉端甚廣，均屬濶眉式。又有一種彎細的蛾眉式。李頎，緩行歌：「二人蛾眉梳墮馬。」盧照鄰，長安古意：「纖纖初月上鴉黃。」白居易，上陽白髮人：「青黛點眉眉細長。」張祜，虢國夫人：「淡掃蛾眉朝至尊。」孟浩然，美人分

香：「眉黛拂能輕。」溫庭筠，南歌子：「連娟細掃眉。」元稹，恨妝成：「凝翠暈蛾眉。」宋徽宗摹張萱的搗練圖及斯坦因在高昌發見的樹下美人圖，婦女的眉也極細長，當屬蛾眉式。此外，尚有八字眉。韋應物，送宮人入道：「寶鏡休勻八字眉。」白居易，時世粧：「雙眉畫作八字低。」法國賽奴斯給博物館藏的唐女俑，雙眉下彎，形似八字，即屬此式。中唐宮中又盛行以黑煙畫眉。徐凝，宮中曲：「一旦新妝拋舊樣，六宮爭畫黑煙眉。」而所謂「血暈妝」，去眉以丹紫三四橫畫於眼的上下，（王讜，唐語林卷六）那又是紅眉了。

髮飾頗爲複雜。淵鑑類函引王叡的炙轂子，及中華古今注引妝台記所云唐代宮中髮髻，形式頗多。有半翻髻，反綰髻，樂遊髻，雙鬟望仙髻，迴鶻髻，愁來髻，飛髻，百合髻，歸順髻，平番髻，鬧掃妝髻，盤桓髻，驚鵠髻，倭墮髻，囚髻等。唐書五行志又云有拋家髻，紅線娘傳又云有烏蠻髻。其形狀如何，也不明瞭。若從其他文獻及考古遺物上觀察，則唐代婦女的頭髮裝束，約有六種形式。一爲高髻，唐會要卷三十一：「武德四年，十二月，高祖問秘書丞相令狐德棻曰：「丈夫冠，婦人髻，競爲高大，何也?」」可見婦女髮髻之高。又元稹，李娃行：「髻鬟峨峨高一尺。」岑參，燉煌太守後庭歌：「側垂高髻插花鈿。」劉禹錫，贈李司空妓：「高髻雲鬟宮樣妝。」王建，宮詞：「䯿高叢綠鬢虛。」王涯，宮詞：「一叢高鬟綠雲光。」斯坦因於燉煌千佛洞發見的絹幡引路菩薩圖隨

女像，髻大於面（註十），日本正倉院的樹下美人圖，斯坦因於高昌發見的樹下美人圖及遊春仕女圖，均作高髻。又段成式，酉陽雜俎卷八：「房孺復妻崔氏，性妬忌，左右婢不得濃粧高髻。」則高髻當係盛裝。一種爲短小髻。羅虬，比紅兒：「輕梳小髻號慵來。」王建，尋橦歌：「重梳短髻下金鈿。」短髻或係便於走動的輕裝。一種爲垂鬟，向下低垂。張昌宗，太平公主山亭侍宴：「釵承墮馬鬟。」儲光羲，夜觀妓：「花映垂鬟轉。」孟浩然，美人分香：「髻鬟垂欲解。」李頎，緩行歌：「二八蛾眉梳墮馬。」白樂天，代書詩一百韻寄微之：「風流誇墮馬。」元稹，恨妝成：「柔鬟背額垂。」溫庭筠，南歌子：「鬌墮低梳髻。」法國賽奴斯給博物館所藏的女俑及大谷光瑞於新疆發見的樹下美人圖（註十一），均作垂髻。一爲雙鬟，劉禹錫，何處深春好：「雙鬟梳頂髻。」汪尼克(L. Wannieck) 所得的馬上擊球女俑，作雙鬟短髻（註十二）。蘇維比所藏的舞俑，作雙鬟的尤多。一爲叢髻，即亂梳之髻，或飾以假髮。元稹，夢遊春：「叢梳百葉髻。」又恨妝成：「叢鬟隨釵斂。」元稹詩：「醉摘櫻桃投小玉，義梳叢髻舞曹婆。」至於「唐末婦人梳髻，謂拔叢，以亂髮爲胎，垂障於目。」（王讜，唐語林卷七）似係叢髻之尤者。最後又有一種所謂蟬鬢，分爲左右兩鬢，薄似蟬翼。盧照鄰，長安古意：「片片行雲着蟬鬢。」武元衡，贈歌人：「蟬翼羅衣白玉人。」劉言史，樂府雜詞：「蟬鬢紅冠粉黛輕。」白居易，婦人苦：「蟬鬢加意梳，蛾眉用心掃。」元稹，會眞詩：「低鬟蟬影

動，迴步玉塵蒙。」宋徽宗摹張萱的搗練圖，婦女高髻，雙鬢輕薄而下垂，則蟬鬢或又爲高髻之另一形式，亦不可知。

髮上附加的飾物，也極繁複。王建，宮詞：「玉蟬金雀三層插。」元稹，春詩十六韻：「挑鬟玉釵髻。」章孝標，貽美人：「寶髻高梳金翡翠。」武元衡，贈佳人：「步搖金翠玉搔插。」白居易，琵琶行：「鈿頭雲篦擊節碎。」又嘲雲中妓：「銀篦穩篸烏羅帽。」李白，宮中行樂詩：「山花插寶髻。」杜甫，麗人行：「頭上何所有？翠微㔩葉垂鬢脣。」觀此可知有金玉飾物，有山花，有梳櫛。宋徽宗摹張萱的搗練圖，髮髻的下層，插花及如意，上層插梳，尤爲繁複。

四、胡妝及時世妝

唐代長安及其他都市的婦女服飾，胡化很深。當時胡樂胡妝之盛，元稹的法曲中早已慨乎言之。云：「自從胡騎起煙塵，毛毳腥羶滿咸洛，女爲胡服學胡妝，伎進胡音務胡樂。火鳳聲沈多咽絕，春鶯囀罷長蕭索，胡音胡騎與胡妝，五十年來競紛泊。」唐書卷四五輿服志述之尤詳：「武德貞觀之時，宮人騎馬者，依齊隋舊制，多着冪䍦。雖發自戎夷，而全身障蔽，不欲途路窺之。王公之家，亦同此制。永徽之後，皆用帷帽，拖裙到頸，漸爲淺露。尋下勅禁斷，初雖暫息，旋又仍舊。咸亨二年又下勅曰：「百官家口，咸預士

流，至於衢路之間，豈可全無障蔽？比來多着帷帽，遂棄冪䍦，曾不乘車，別坐檐子。遞相倣傚，浸成風俗，過爲輕率，深失禮容……理須禁斷。自今已後，勿使更然。」則天之後，帷帽大行，冪䍦漸息。中宗卽位，宮禁寬弛，公私婦人，無復冪䍦之制。開元初，從駕宮人騎馬者皆著胡帽，靚粧露面，無復障蔽。士庶之家，又相倣傚，帷帽之制，絕不行用。俄又露髻馳騁，或有著丈夫衣服鞾衫，而尊卑內外斯一貫矣……開元以來，士女皆竟衣胡服。」姚汝能，安祿山事迹下亦云：「天寶初，貴遊士庶，好衣胡服爲豹皮帽，婦人則簪步搖。衣服之制度，襟袖窄小，識者竊怪之，知其戎矣。」窄小襟袖及戴帷帽的胡妝女俑，洛陽唐墓，多有出土，（註十三）可藉以窺見胡妝的一班。折襟女服，也爲胡妝之一種，向達先生所藏的女俑，多着此服。大谷光瑞於吐峪溝發見的婦女圖，領襟繡飾甚多，反折如今之西服，其爲胡妝，顯而易見。

回鶻女妝，宮庭中也頗盛行。玄宗宮中有回鶻髻，花蕊夫人，宮詞：「明朝臘日宮家出，隨駕先須點內人，回鶻衣裝回鶻馬，就中偏稱小腰身。」大概也是一種馬上的緊窄式的裝束，當係突厥的風俗。

時世妝，當時的時髦裝飾，極爲流行。白居易，時世妝云：「時世妝，時世妝，出自城中傳四方，時世流行無遠近，顋不施朱面無粉，烏膏注脣脣似泥，雙眉畫作八字低，妍媸黑白失本態，妝成盡似含悲啼，圓鬟無鬢堆髻樣，斜紅不暈赭面狀，昔聞被髮伊川中，

辛有見之知有戎，元和妝梳君記取，髻堆面赭非華風。」又上陽白髮人：「小頭鞋履窄衣裳，青黛點眉眉細長，外人不見見應笑，天寶末年時世妝。」唐書卷三七五行志：「唐末京都婦人梳髮，以兩鬢抱面，狀如椎髻，時謂之拋家髻。元和末，婦人爲圓鬟椎髻，不設鬢飾，不施朱粉，惟以烏膏注脣，狀似悲啼者。」開元天寶間有所謂淚妝，開元天寶遺事：「宮嬪妃嬙施素粉於兩頰，相號爲淚妝。」長慶間又有所謂血暈妝。王讜，唐語林卷六：「長慶中，京城婦人首飾，有以金碧珠翠笄櫛步搖，無不具美，謂之百不知，婦人去眉，以丹紫三四，橫於目上下，謂之血暈粧。」這種小頭鞋，窄衣裳，細眉，椎髻，赭面，烏脣，頭飾步搖等，都是西域一帶遊牧民族的風俗，而當時婦女競相模倣，實在有點像現在小姐們的西化。

這種光怪奇離的胡妝與時世妝，文宗太和二年曾詔禁絕云：「諸公主不得廣插釵梳，不須著短窄衣服。」（唐書卷十七上文宗紀）太和六年，又依奏禁絕。奏曰：「婦女高髻險妝，去眉開額，甚乖風俗，頗壞常儀，費用金銀，過爲首飾，並請禁斷。」（唐會要卷三十一）更有些守舊的家庭，禁止家人時髦，趙璘，因話錄：「崔夫人治家嚴，貴賤皆不許時世妝。」這位崔夫人，大概是頭腦十分頑固的人物了。

（註一）遊春仕女圖，斯坦因一九一五年在阿斯坦那發見，爲神龍至開元間之絹畫。見 A. Stein, Innermost Asia, Vol. II, P. 654—57

（註二）Sowerby 氏所藏的此類唐舞俑甚多，見所著 Pottery Tomb Figures of Ancient China, (The China Journal, Vol. 27, No 6, Dec., 1937, Shanghai.)

（註三）高昌唐墓出土的樹下美人圖，係一九一五年斯坦因發見，為神龍至開元間的絹畫，見 Stein, Innermost Asia Vol. II. Pl. CV, CVI.

（註四）日本奈良正倉院藏的樹下美人圖，為天平年間的屏風畫，天平文化，乃直接承受我國唐代文化的系統，故該圖可為唐畫的代表。見 Yone Neguchi, Emperor Shomu and the Shosoin, Vol. II. Pl. 7.

（註五）法國賽奴斯給博物館所藏洛陽出土唐女俑，見 H. D'Ardenne de Tizac, Les Hautes Epoques de L'Art Chinoise d'apres Les Collections du Musée Cernuschi. Pl. 28. B.

（註六）日本大谷光瑞於吐峪溝發見的婦女圖絹畫斷片，見下中彌三郎編：世界美術全集卷七，圖八十三。

（註七）宋徽宗摹，張萱搗練圖，現藏美國波士頓博物館 (Museum of Fine Arts. Boston) 見 O. Sirén, Histoire de la Peinture Chinoise, Pl. 65. 66.

（註八）吉祥天女像　日本奈良藥師寺藏，為寶龜四年物，受唐畫影響甚深。見下中彌三郎編，世界美術全集，卷九，圖五。

（註九）羅振玉舊藏聽琴仕女圖，傳係唐周昉筆。參看 O. Sirén, Histoire de la Peinture Chinoise, Pl. 68.

（註十）引路菩薩圖，燉煌千佛洞舊物。見 A, Stein, The Thousand Buddhas. P. 38.

（註十一）大谷光瑞於新疆發現的樹下美人圖，恐係中唐之物。見下中彌三郎編：世界美術全集卷七，圖四十八。

（註十二）汪尼克所得唐宮女騎馬擊球土俑，見 O. Sirén, Histoire des Arts Anciens de la Chine. Vol. III, Pl. 99.

（註十三）參看向達：唐代長安與西域文明第一第二圖。

民國三十一年五月在四川巴縣松林崗。

唐宋花鳥畫的發展

一、花鳥畫的起源

唐代是中國藝術史上的黃金時代，山水畫，仕女畫及花鳥畫，都是發展於唐代的。但一切藝術，均有其歷史淵源，花鳥畫也不能例外。

中國古代的花鳥畫，多表現於工藝圖案上。尙書，臯陶謨：「予欲觀古人之象，日月星辰，山龍，華蟲，作會；宗彝藻火，粉米，黼黻，絺繡，以五采彰於五色，作服，汝明！」這是傳說中的工藝花鳥畫，而最早的花鳥畫遺留至今的，只有商周銅器上的圖案。殷周鼎彝的夔鳳，都是左右對稱的幾何花紋，到了戰國以後的，始作飛翔生動之態。漢代各種建築，雕畫花鳥尤多。如現存的四川渠縣沈君闕，雕刻一飛翔的鳳鳥（註一）。山東武梁祠石室，作比翼鳥及合歡樹（註二）。各地出土漢磚，雕塑鳳鶴及其他花鳥（註三）。這都可算是花鳥畫的濫觴。

魏晉南北朝畫家，除了一部分以花鳥為人物畫的點綴，如顧愷之的女史箴圖卷外（註四），專以花鳥為體裁的作品，也在不少。如顧愷之的鵝鵠圖，筍圖，虎豹雜鷙圖，鳧雁水鳥圖，木雁圖，水鳥屛風；（見張彥遠，歷代名畫記卷五，又見裴孝源，貞觀公私畫史）

陸探微的鸂鶒圖，鬥鴨圖，（歷代名畫記卷六），蟬雀圖（貞觀公私畫史）；顧寶光的鸂鶒圖，鬥雞圖（歷代名畫記卷六）；陶景眞的孔雀鸚鵡圖（歷代名畫記卷七）；梁元帝的觀鶴弄陂澤圖（貞觀公私畫史）等都是。而顧景秀等的蟬雀圖，與後來的花鳥畫，尤爲接近。張彥遠云：「武帝嘗賜何戢蟬雀扇，是景秀畫……扇畫蟬雀，自景秀始。」（歷代名畫記卷六）顧駿之，丁光也畫蟬雀，可是據謝赫批評說：「丁光雖擅名蟬雀，而筆輕羸，非不精謹，乏於生氣。」（古畫品錄）可見這些花鳥畫，既非畫家所專長，也不爲當時所見重。

唐代一切藝術，已達到了成熟期，畫家也逐漸專門化而以擅長一技見稱於世。朱景玄，唐朝名畫錄云：「近代畫者，但工一物，以擅其名，斯卽幸矣。」張彥遠敍當時繪畫之興廢也說：「聖唐至今二百三十年，奇藝者駢羅，耳目相接，開元天寶，其人最多。何必六法俱全，但取一技可采。」（歷代名畫記卷一）如韓幹，曹霸之畫馬，戴嵩，張符之畫牛，均其著者。而花鳥畫專家，如薛稷之畫鶴，邊鸞之畫花，姜皎之畫鷹，于錫之畫雞雉，也都各擅一技。在這種情形之下，花鳥畫就脫離了從來的工藝圖案畫，進而爲純粹的藝術，到了宋代，院內畫家，固然以花鳥爲主體，就是院外的文人，也大有捨山水而趨花鳥之勢，花鳥畫至此，便蓬勃地發展起來了。

二、薛稷邊鸞與刁光胤

有唐一代的花鳥畫家，據朱景玄，唐朝名畫錄云有十七人，卽滕王元嬰，漢王元昌，尉遲乙僧（兼長），薛稷，韋無忝，邊鸞，殷仲容、蒯廉，韋鑾，冷元琇，衞憲，陳庶，梁廣，白旻，程邈，董奴子，衞芊等。見諸張彥遠，歷代名畫記的尙有：劉孝師，王定，馮紹正，姜皎，閻禮子（卷九），竇師綸，李逖，貝俊，李韶，魏晉孫，宇文肅，于錫，周太素。（卷十）見諸宣和畫譜的又有蕭悅，刁光胤，周滉等（卷十五）。其中以薛稷，邊鸞及刁光胤爲最著。

薛稷在則天時代作過太子少保，唐書本傳云：「薛稷字嗣通，蒲州汾倉人，以書名天下，畫又絕品。歷太子少保禮部尙書。」（卷七十三）張彥遠所述則較詳，云：「薛稷……道衡之曾孫，元超之從子，詞學名家，軒冕繼代。景龍末，爲諫議大夫昭文館學士，多才藻，工書畫。薛稷外祖魏文貞公富有書畫，多虞褚手寫表疏。稷銳意模學，窮年忘倦，睿宗在藩時，特見引遇，拜黃門中書侍郎禮部尙書。先天二年，官至銀青光祿大夫太子少保，封晉國公，竇懷貞累之。年六十九，尤善花鳥人物雜畫，以畫鶴知名。屏風六扇鶴樣，自稷始也。」（卷九）薛稷畫鶴，以寫生見長，宣和畫譜云：「世之養鶴者多矣，其飛鳴飲啄之態，度宜待之爲詳，然畫鶴少有精者，凡頂之淺深，氅之黳淡，喙之長短，脛

之細大，膝之高下，未嘗見有一一能寫生者也。又至於別其雄雌，辨其南北，尤其所難，雖名手號爲善畫，而畫鶴以趾爪傳地，亦其失也。故稷之於此，頗極其妙，宜得名於古今焉。」（卷十五）薛稷所作壁畫頗多。朱景玄，唐朝名畫錄云：「薛稷畫……今秘書省有畫鶴，時號一絕。曾旅遊新安郡，遇李白，因相留，請書西安寺額，兼畫西方佛一壁，筆力瀟灑，風姿逸秀，曹張之匹也。」秘書省畫鶴，張彥遠記兩京外州寺觀壁畫亦及之（歷代名畫記卷三）。其他壁畫，封演，封氏聞見記卷五：「今尙書省考功員外郎廳，有稷畫鶴，宋之問爲讚。工部尙書廳有稷畫樹石，東京尙書坊岐王宅亦有稷畫鶴，皆稱精絕。」又杜甫，觀通泉縣署屋壁後薛少保畫鶴詩云：「薛公十二鶴，皆寫青田眞，畫色久欲盡，蒼然尤出塵。」成都一地，薛稷的壁畫尤多。盧求眞，成都記：「府衙院西廳，薛少保畫鶴與青牛。」郭圖，胡氏亭畫記：「唐故宰相薛公稷，畫入神品，成都靜德精舍有壁二堵，雜繪鳥獸人物，態狀生動，乃一時之尤者也。」其後宣和內府所藏薛稷的畫，則有啄苔鶴圖一，顧步鶴圖一，鶴圖一（宣和畫譜卷十五）等。

邊鸞生於德宗時代。朱景玄，唐朝名畫錄云：「邊鸞，京兆人也，少攻丹青，最長於花鳥，折枝草木之妙。未之有也。或觀其下筆輕利，用色鮮明。窮羽毛之變態，奪花卉之芳妍。貞元中，新羅國獻孔雀解舞者，德宗詔於玄武殿寫貌，一正一背，翠彩生動，金羽輝灼，若連清聲，宛應繁節。後因出宦，遂致疏放，其意困窮於澤潞間。寫玉芝圖，連

根苗之狀精極，見傳於世。近代折枝花居其第一，凡草木、蜂蝶、雀蟬，並居妙品。」又據張彥遠說：他曾做過右衛長史（歷代名畫記卷十）。邊鸞的壁畫，有資聖寺及寶應寺二處。段成式，京洛寺塔記：「資聖寺團塔上面花鳥，邊鸞畫，當菩薩頂，葵花尤佳」。張彥遠，歷代名畫記卷三兩京外州寺觀壁記：「寶應寺北下西塔院下，邊鸞寫牡丹。」其作品傳於後世的頗多，如宣和內府所藏者有躑躅孔雀圖一，鶺鴒葯苗圖一，孔雀圖一，木瓜雀禽圖一，梨花鵓鴿圖一，木筆鵓鴿圖一，金盆孔雀圖一，木瓜花圖一，花鳥圖一，柰蝶圖二，木瓜圖一，葵花圖一，鷙禽圖一，鶺鴒圖一，寫生鵓鴿圖一，花苗鵓鴿圖一，芭蕉孔雀圖二，李子花圖一，折枝李實圖一，梅花鵓鴿圖一，牡丹圖一，牡丹白鷳圖一，牡丹孔雀圖一，梨花圖一，千葉桃花圖一，寫生折枝花圖一，花竹禽石圖二，鷺下蓮塘圖二，石榴猴鼠圖一。（宣和畫譜卷十五）中興館閣所藏的有海棠圖一，雀圖一，竹雀圖一。（楊王休，宋中興館閣儲藏）又張受益所藏的葵蜂圖，據周密云：「葵花花心，數蜂如活。」（雲煙過眼錄）

邊鸞的花鳥畫，仍以寫生爲主。他寫新羅國獻的孔雀，翠彩生動。又蘇東坡詩：「邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。」（書鄢陵王主簿所畫折枝詩）便可証明。而尤精於設色。宣和畫譜云：「邊鸞……大抵精於設色，如良工之無斧鑿痕耳。」（卷十五）董逌，廣川畫跋：「邊鸞作牡丹圖，而其下爲人畜大小六七相戲狀，妙得生意，推邊鸞絕筆。然花色紅淡，

若浥雨疏風，光色艷發，披多而色澡，不失潤澤，信設色有異也。」湯垕，畫鑑：「唐人花鳥，邊鸞最爲馳譽，大抵精於設色，穠艷如生。」以色彩表現出物象的客觀存在，這是花鳥畫與淡墨山水，在技巧上絕對不同的所在。

薛稷、邊鸞的花鳥畫，在當時影响很大，他們各有弟子傳承。蒯廉畫鶴，便師於薛稷。朱景玄，唐朝名畫錄云：「蒯廉性野，嘗愛畫鶴，後師於薛稷，深得其妙。」陳庶的花鳥，精於賦彩，則傳自邊鸞。張彥遠，歷代名畫記：「陳庶，楊州人，師邊鸞花鳥，尤善布色。」（卷十）此外，像薛稷、邊鸞那樣專精一藝的花鳥畫家，當時風起雲湧，爲數很多。如專精鷹鶻的有姜皎。張彥遠，歷代名畫記：「姜皎上邦人，善鷹鳥。」（卷九）有白旻。張彥遠云：「白旻，官至同州澄城令，工花鳥鷹鶻，嘴爪纖利，甚得其趣。」（前揭書卷十）白居易，畫鵰贊云：「壽安令白旻，予宗兄也。得丹青之妙，傳寫之要，毛羣羽族，尤是所長，長慶九年，以畫鵰賜予。」（白氏長慶集卷二十六）又有貝俊、李韶等。張彥遠云：「貝俊、李韶、魏晉孫、蒯廉，並工花鳥，俊尤工鷹鶻，蒯廉最爲妙。」（前揭書卷十）精於鷄雉的有于錫。張彥遠云：「于錫，善花鳥及鷄。」（前揭書卷十）宣和畫譜：「于錫，不知何許人也。善畫花鳥，最長於鷄，極臻其妙，有牡丹雙雞，雪梅雙雉二圖。」（卷十五）有馮紹正。張彥遠，歷代名畫記：「馮紹正，開元中任少府監八年，爲戸部侍郎。尤善鷹鶻鷄雉，盡其形態，嘴眼，脚爪，毛彩俱妙。」（卷九）精於蜂蝶蟬雀

的有滕王李元嬰。張彥遠，歷代名畫記：「嗣滕王，貞元四年爲殿中監兼禮部尚書，回鶻使，善畫花鳥蜂蝶，官至檢校兵部尚書。」（卷十）宣和畫譜：「滕王元嬰，唐宗室也。善丹青，喜作蜂蝶……今御府所藏一蜂蝶圖。」（卷十五）有衞憲。朱景玄，唐朝名畫錄：「衞憲，花鳥蜂蝶蟬雀竹木，以爲稀世之珍。」又有李漸。張彥遠，歷代名畫記：「李漸者，工畫蝴蝶蜂蟬之類。」（卷十）精於水禽的有張顥，（張彥遠，歷代名畫記卷十）周滉。宣和畫譜：「周滉，不知何許人也，善畫水石花竹禽鳥，頗工其妙，作遠江、近渚、竹溪、蓼岸，四時風物之變，攬圖便如水雲鷗鷺相追逐，蓋工畫花竹者，往往依帶欄楯，務爲華麗之勝，而滉獨取水邊沙外，故出於畫史輩一等也。今御府所藏十有二，荷花灘瀨圖一，秋荷灘瀨圖二，蓼岸鷺鷥圖一，芙蓉雜禽圖一，水石雙禽圖一，水石鷺鷥圖二，水鷺圖一，秋塘圖一，秋景竹石圖一，灘瀨圖一。」（卷十五）精於畫花的有梁廣。張彥遠，歷代名畫記：「梁廣，工花鳥，善賦彩。」（卷十）其所畫花，爲詩人歌詠不絕。顧況，梁廣畫花歌：「上元夫人最少女，顏面端正能言語，手把梁生畫花看，凝嚬掩笑心相許。」（顧況：遺翁集）鄭谷，海棠詩：「莫愁粉黛臨牕嬾，梁廣丹青點筆遲。」（雲台編）精於域外花鳥的有康薩陀。釋彥悰，後畫錄：「康薩陀，爲振威校尉，亡所服膺，虛心自悟，初花晚葉，變態多端，異獸奇禽，千形萬狀。」因爲康薩陀是西域人，所見域外奇禽異獸特多，所以他的花鳥畫便較特異了。于闐人尉遲乙僧的花鳥，也富於異域的風

味。朱景玄、唐朝名畫錄云：「凡畫功德人物花鳥皆是外國之物象，非中華之威儀。」其他人物山水畫家，兼作花鳥畫的尙有劉孝師。釋彥悰，後畫錄：「劉孝師，點畫不多，皆爲樞要，鳥雀奇變，甚爲酷似。」韋鸞。朱景玄，唐朝名畫錄：「韋鸞，善圖花鳥山水，俱得其深旨，可爲邊鸞之亞，韋鑒之次。」又有周太素。張彥遠，歷代名畫記云：「周太素，終尙書郎，善花鳥佛像。」（卷十）又有殷仲容。唐朝名畫錄：「殷仲容，工花鳥人物，亦邊鸞之次也。」歷代名畫記：「殷仲容，善書畫，工寫貌及花鳥，妙得其眞，或用墨色，如兼五彩。」（卷九）又有董奴子。唐朝名畫錄：「董奴子，以花鳥松石寫眞爲能。」他的叢花圖及鷄冠花圖，據鄧椿的畫繼云，藏於河南溥氏家。

最後要說到影响後世花鳥畫最大的刁光胤了。光胤爲唐末畫家，居蜀三十餘年，筆無暫暇。唐代以寫生爲主的花鳥畫，可說是由他集其大成。他的弟子孔嵩、黃筌，後來又成爲五代至宋代院派花鳥畫的大領袖，所以光胤實在是個承前啓後的花鳥畫家。光胤的事跡，黃休復，益州名畫錄述之頗詳云：「刁光胤，雍州人也。天復年入蜀，攻畫湖石花竹貓兔鳥雀。性情高潔，交游不雜，入蜀之後，前輩有攻花雀者，頓減價矣。有問師法者黃筌孔嵩二人，親授其訣，孔類昇堂，黃得入室。光胤居蜀三十餘年，筆無暫暇，非病不休，非老不息。年八十，豪貴之家及好事者收得其畫，將爲家寶，傳視子孫，大聖慈寺熾盛光院明僧錄房聰傍小壁四堵，畫四時雀竹。廣政中，黃居寀重裝雀蝶，精奇轉甚。三學院大廳

小壁花雀兩堵，光胤晝時已年耄矣。」刁光胤的花鳥，除了壁畫之外，郭若虛云其「亦有圖軸傳於世。」（圖畫見聞志卷二）宣和內府便藏有二十餘幅，即花禽圖五，芙蓉灘鸂圖一，引雛鵪子圖一，蜂蝶茄菜圖一，桃花戲貓圖一，鷄冠草蟲圖一，雛雀圖一，萱草百合圖一，折枝花圖一，竹石戲貓圖二，葯苗戲貓圖二，子母貓圖二，子母戲貓圖一，犖貓圖一，貓竹圖一，夭桃圖一，兒貓圖一。（宣和畫譜卷十五）楊彥穗所藏的睡貓圖，有宋高宗御題，似係內府舊物。（周密：雲煙過眼錄）國立北平故宮博物院藏花卉寫生一冊，爲刁光胤花鳥唯一的遺存。該册共收圖九幅，即：雙蝶圖，北地牧羊圖，牡丹圖，松兔圖，秋菊圖，步貓圖，寒梅圖，晚塘蜻蜓圖，玉蘭花卉圖等。（註五）

三、滕昌祐與孔嵩

花鳥畫由唐至五代而益形發展。滕昌祐、孔嵩、郭乾暉等均爲當時著名的花鳥畫家。滕昌祐的花鳥畫，仍以寫生爲主，且長於設色。郭若虛，圖畫見聞志云：「滕昌祐，其先吳人，避地居蜀，工畫花鳥，蟬蝶，折枝，生菜，筆蹟輕利，傅彩鮮澤。尤於畫鵝得名。有四時花鳥，魚龜猴兔及梅花鵝，茴香下睡鵝，又有犖鵝泛蓮沼等圖傳於世。」（卷二）黃休復簡直把他看作唐代的邊鸞。云：「滕昌祐……以文學從事，不婚不仕，書畫是好，情性高潔，常於所居樹竹石杞菊，種名花異草木以資其畫。初工畫無師，唯寫生物，以似

爲工而已。有虫魚圖，蟬蝶圖，生菜圖，折枝圖，折枝果子圖，雜竹樣造夾竚果子，隨類傅彩，並擬諸生。其畫蟬蝶草虫，則謂之點畫，蓋唐時陸果劉褒之類。其畫折枝花，用色鮮姸，蓋唐時邊鸞之類也。」（益州名畫錄）觀此足証滕昌祐的花鳥，仍然繼續唐代的傳統，形似是求。滕昌祐的作品，入藏宣和內府的很多，有牡丹睡鵝圖二，芙蓉睡鵝圖一，芙蓉雙鶉圖一，芙蓉雙禽圖一，拒霜鵪鶉圖一，芙蓉貓圖一，拒霜花鵝圖二，拒霜花鴨圖二，慈竹芙蓉圖一，蟬蝶芙蓉圖一，芙蓉川禽圖一，湖石牡丹圖一，龜鶴牡丹圖一，太平雀牡丹圖一，茴香睡鵝圖一，灘鵜圖一，叢竹百合圖一，古木雙雉圖一，筋竹山鷓圖一，茴香戲貓圖一，山茶家鶏圖一，臥枝芙蓉圖一，藥苗鵝圖一，茴香鵝圖一，梳翎鵝圖一，水際鵝圖一，寫生折枝花圖二，夾竹梨花圖一，百合花川禽圖一，竹穿魚圖一，戲參魚圖一，梅花鵝圖二，拒霜圖三，寫生芙蓉圖二，竹鶴圖一，家鵝圖一，芙蓉花圖二，牡丹圖一，萱草兎圖一，梨花龜圖二，梅花圖一，寒菊圖一，筋竹拒霜圖一，鵝圖三。（宣和畫譜卷十六）現存傳爲其所作的有白鷗春水圖，日本阿部孝次郎藏，構圖活潑，色彩鮮明，春意溢乎畫面，（註六）與郭若虛所云「筆蹟輕利，傅彩鮮澤，」頗相吻合。

孔嵩是後蜀的花鳥畫家。其畫則師刁光胤，郭若虛云：「孔嵩，蜀人，善畫龍，兼工蟬雀。與黃筌並師刁處士。成都廣福院壁有所畫龍及蟬雀等圖傳於世。」（圖畫見聞志卷二）黃休復，益州名畫錄亦云：「孔嵩，一名景，蜀人也。幼工花雀，長遇刁處士，入

蜀師其筆法。至晚年巾裹衣服，言論動止，俱效刁公。在蜀公侯門四十餘載，圖畫甚多。一枝一翎，人皆寶之。」孔嵩的畫風如何，未得其詳，可是他既連到言論動作，都模倣刁光胤，可知他也是接受唐代花鳥畫家寫生的傳統的。

五代的花鳥畫家，尚有郭乾暉。郭若虛云：「郭乾暉將軍，北海人，工畫鷙鳥雜禽，疎篁槁木，格律老勁，巧變鋒出，曠古未見其比。有秋郊鷹雉並逐禽鷂子，架上鷂子等圖傳於世。」（圖畫見聞志卷二）宣和畫譜又云他「常於郊居畜其禽鳥，每澄思寂慮，玩心其間，偶得意，即命筆。格律老勁，曲畫物性之妙。」（卷十五）乾暉的花鳥畫，入藏於宣和內府的很多。計有：叢竹柘鵲圖二，拓條鵲鷂圖一，老木禽鷂圖二，古木鷹鵲圖一，竹石百勞圖二，鷂搦百勞圖一，叢棘百勞圖二，拓竹雜禽圖一，拓竹鷂子圖一，拓竹野鵲圖二，拓竹噪鵲圖一，拓條鵪鷂圖三，拓條鷂子圖一，拓林鵲鷂圖四，拓條鶉鷂圖一，鶻鷂圖一，梨花鷂禽圖一，蘆棘鶉鷂圖一，架上鷂子圖十六，野雞鵪鶉圖一，枯枿雞鷹圖四，竹木雞鷹圖二，寫生鵪鶉圖一，古木鷓鴣圖四，俊禽犇兎圖二，蒼鷹捕貍圖二，鵲鷂圖四，古木鷂子圖一，鷙禽圖一，雞鷹圖六，棘兎圖二，棘鶉圖一，棘蘆圖一，秋兎圖一，棘雉圖三，噪禽圖一，鶉鷂圖八，鷓鷂圖六，蒼鷹圖一，鵪鶉圖一，雞圖一，鷹圖一，野雞圖一，鷂子圖一，貓圖一，鶻圖一，野鴨圖一。（宣和畫譜卷十五）乾暉的弟弟乾祐，也工花鳥，畫風則近似其兄。有野鶻，秋棘俊禽，顧蜂貓等圖。（宣和畫譜卷十五）又乾

暉的弟子鍾隱，所作花鳥，亦爲當時所重。郭若虛云：「鍾隱，天台人，亦工鷙鳥竹木。師郭乾暉，深得其旨。乾暉始祕其筆法，隱變姓名，趨汾陽之門。服勤數月，乾暉不知其隱也。隱一日緣興於壁上畫鷂子一隻，有人報乾，曰：「子得非鍾隱乎」？隱再拜且道所以，乾暉喜曰：「孺子可教也」。乃善遇之，丈席以講畫道，隱遂馳名海內焉。兼工山水人物，有鷹鷂雜禽，周處斬蛟山水等圖傳於世。」（圖畫見聞志卷三）此外尚有王道古，圖畫見聞志卷二云：「王道古，善畫竹雀，有四時竹雀並引雛鬥雀等圖傳於世。」梅竹思，同書：「梅竹思，江夏人，工畫鬥鷄，名聞天下，最著名者爲陳康肅家籠鷄一軸，號爲神絕。」唐垓，同書：「唐垓，善畫野禽生菜水族諸物，世稱精妙，有柘棘野禽十種，生菜魚蝦海物等圖傳於世。」胡擢，同書：「胡擢，不知何許人，善狀花鳥，氣韻甚高，博學能詩，飄然有物外之志。嘗謂其弟子曰：「吾思苦於三峽聞猿」。又常吟曰：「甕中每醞逍遙藥，筆下偷閑造化功。」其高情逸興如此。有灘瀨圖，全株石榴，四時翎毛花果等圖傳於世。」程凝，同書：「程凝，善畫鶴竹，兼長山水，有六鶴圖，並折竹孤鶴，湖灘遠水等圖傳於世。」厲歸眞，同書：「道士厲歸眞，異人也。莫知其鄉里，善畫牛虎，兼工鷙禽雀竹，綽有奇思……嘗遊南昌信果觀，有三宮殿夾紵塑像，乃唐明皇時所作，體製妙絕，常患雀鴿糞穢其上，歸眞乃畫一鷂於壁間，自是雀鴿無復棲止。有渡水牧牛，牛虎，鷂子柘竹野禽等圖傳於世。」李煜，同書卷三云：「江南後主李煜，才識淸贍，書畫兼

精，嘗觀所畫林石飛鳥，遠過常流，高出意外。金陵王相家有雜禽花木，李忠武家有竹枝圖，皆稀世之珍。」以上諸人的花鳥畫，除了胡擢飄然有物外之志而外，大概都是側重於寫生的，如厲歸眞畫鶴，能使雀鴿遠避，便可証明。

四、黃筌一派

中國花鳥畫，在黃筌徐熙以前，大家都循着唐代以來那條寫生的道路，思想上少有出入，技巧上也沒有分歧。可是到了五代及宋代的初期，黃筌一家，則集唐以來花鳥畫的大成，專重形似，以工筆勾勒，設色富麗，造成院派花鳥畫。徐熙一家，則一反歷來風格，不拘拘於形似，飄然物外，造成院外文人花鳥畫派。正如沈括所云：「諸黃畫花，好在傅色，用筆極新細，殆不見墨跡，但以輕色染成，謂之寫生。徐熙以墨筆畫之，殊草草，施丹粉而已神色迥出，別有生動之意。」（夢溪筆談）所謂黃家富貴，徐熙野逸是也。當時花鳥畫家，受黃徐二派的影響頗大。中國花鳥畫至此，由於黃徐二派的競爭，益爲興盛，郭若虛論古今優劣，說山水林石花竹禽魚，古不及近者，卽指此時（圖畫見聞志卷一）。

黃筌的事蹟，據郭若虛云：「黃筌，字要叔，成都人，十七歲事後主爲待詔，至孟蜀加檢校少府監，賜金紫，後累遷如京副使，善畫花竹翎毛，兼工佛道人物山川龍水，全賅六法，遠過三師。孟蜀後主廣政甲辰歲，淮南馳聘，副以六鶴，蜀主遂命筌寫六鶴於便坐之

壁，因名六鶴殿。由是蜀之豪貴，請爲圖軸者接踵。時諺云：「黃筌畫鶴，薛稷減價。」又畫四時花鳥於八卦殿，鷹見畫雉，連連掣臂。遂命翰林學士歐陽炯作記，又寫白兎於縑素，蜀主常懸坐側。有四時山水、花竹、雜禽、鷙鳥、孤兎、人物、龍水、佛道、天王、山居詩意，瀟湘八景等圖傳於世。」(圖畫見聞志卷二)所謂遠過三師的三師，卽花鳥師刁光胤，山水竹樹師李昇，龍水松石師孫遇，黃筌能融會貫通而兼諸體之妙。所以劉道醇在聖朝名畫評中把他列入神品。黃筌的花鳥，當然仍是側重於寫生的。上面所述「鷹見畫雉，連連掣臂。」卽是一例，益州名畫錄云他在偏殿壁上畫的六鶴，「有警露者，啄苔者，理毛者，整羽者，唳天者，翹足者，精彩態度，更愈於生，往往致生鶴立於畫側」。又是一例。黃筌的畫，入藏於宣和內府的有三百四十九種之多，花鳥畫有桃花雛雀圖一，桃竹灘鸂圖一，桃竹湖石圖二，桃竹錦鷄圖二，海棠鵓鴿圖一，海棠鸂鶒圖一，牡丹鵓鴿圖七，牡丹圖弍，山石牡丹圖一，牡丹鶴圖二，芍藥家鴿圖一，瑞芍藥圖一，芍藥黃鶯圖一，芍藥鳩子圖二，入莧黃鶯圖一，牡丹戲貓圖三，春龍出蟄圖一，梨花鴝鵒圖一，荷花鷺鷥圖一，芙蓉灘鸂圖三，秋塘灘鸂圖四，水石鷺鷥圖一，芙蓉鳩子圖一，芙蓉雙禽圖三，萱草野雉圖三，筍竹野鷄圖一，萱草山鷓圖一，水荭灘鸂圖一，蘆花灘鸂圖二，戲水灘鸂圖一，竹石鳩子圖二，竹石黃鸝圖一，花石錦鷄圖一，寫瑞榮荷圖一，躑躅戴勝圖一，筍竹碧青圖二，芙蓉鷺鷥圖一，霜林鷄雁圖二，湖灘煙鷺圖二，藥苗雙雀圖一，湖灘

水石圖三，太湖石牡丹圖一，戲貓桃石圖一，竹湜雙鷺圖一，筍竹鶉雀圖一，筍竹雛雀圖一，雪竹文禽圖二，雪竹雙禽圖二，雪竹鳩子圖一，雪竹錦鷄圖二，雪竹雙雉圖一，雪禽雙雉圖二，雪景花禽圖二，雪竹山鷓圖二，雪雀鷥鶩圖一，雪景噪雀圖一，雪景鵪鶉圖一，雪雀啄木圖一，雪景拓雀圖一，雪景雀兔圖一，雪景宿禽圖一，雪禽圖二，雪雉圖二，雪雀圖四，雪兔圖四，寒鷺圖一，寒禽圖一，竹石鶩鷥圖一，竹鶴圖三，六鶴圖二，雙鶴圖二，獨鶴圖一，梳翎鶴圖一，紅蕉下水鶴圖二，山茶鶉雀圖一，寒菊蜀禽圖一，寫生錦鷓圖一，寫生雜禽圖一，躑躅義燕兒圖一，躑躅錦鷄圖三，柘竹鶏子圖一，躑躅山鷓圖一，蜂蝶花禽圖一，鴿子鵪鶉圖一，瑪瑙盆鵓鴿圖一，沒骨花枝圖一，捕雀貓圖一，柘條鶏子圖一，逐雀貓圖一，引雛雀圖一，寫生山鷓圖一，柘竹雀蝶圖一，灘瀨竹燕圖一，竹石繡纓圖一，鷓鴿百勞圖一，架山鶻圖一，架上角鷹圖二，架上早鶻圖一，雪景鶉雀圖一，竹石雙禽圖二，蘆花灘瀨圖二，水石雙鷺圖二，山茶雪雀圖二，白山鷓圖二，架上鷂鷹圖一，皁鵰圖二，鷄鷹圖五，錦棠圖一，秋鷺圖一，老鶴圖一，雀鴨圖一，鶻兔圖三，銜花鹿圖一，雕狐圖一，雙鷺圖一，竹石寒鷺圖三，水禽圖三，鷓鴣圖一，野雉圖三，蟬蝶圖一，折枝花圖一，鷹圖一，鳩雀圖一，角鷹圖二，白鴿圖一，白鷴圖一，禽雀圖一，鵪鶉圖一，宿雀圖一，野鶉圖一，鷄圖一，鶻圖二，蜀禽圖一，秋鴨圖一，竹鴨圖二，竹雀圖三，錦鷄圖一，白鷹圖一，鵓鴿圖三，御鷹圖一，桃石圖一，靈草圖一，太湖石海棠鴿

子圖一，水墨湖灘風竹圖三，夾竹海棠錦鷄圖二，竹石金盆鵓鴿圖三，寫蘇筱雙鶴圖一，鵓鴿引雛雀竹圖一。（宣和畫譜卷六）從上面的畫題看來，取材之廣，可以概見。黃筌花鳥傳於現在的有鷄雛圖卷，紐約摩爾夫人(Mrs. William H. Moore)藏（註七），絹畫，高二十三公分，長達一八二·五公分，所作鷄雛，富麗堂皇。鶴圖，絹畫，高二三公分，寬三四·九公分，東京 Kaichiro Nedzu 氏藏。（註八）竹鶴圖，日本阿部孝次郎藏，絹畫，高五·一五尺寬三·〇五尺（註九），一鶴啅鳴，一鶴回顧，描寫如生，渲染尤妙。

黃筌的次子居寶，季子居寀，都是黃派花鳥的承繼人。居寶字辭玉，與他的父親同事蜀主爲待詔，後累遷至水部員外郎，工花鳥松石。（圖畫見聞志卷二）有竹岸鶖鶿，桃竹鵓鴿等四十一圖藏入宣和內府，可惜年未滿四十早卒。居寀的事蹟，郭若虛云：「黃居寀，字伯鸞，筌之季子也。工畫花竹翎毛，默契天真，實周物理，始事孟蜀爲翰林待詔，與父筌俱蒙恩遇，圖畫殿庭牆壁宮闈屏障，不可勝紀……乾德乙丑歲，隨蜀主至闕下，太祖舊知其名，尋眞命。太宗皇帝尤加眷遇，供進圖畫，恩寵優異，仍委之搜訪名蹤，銓定品目。居寀狀太湖石，尤過乃父。有四時山景，花竹翎毛，鷹鶻犬兎，湖灘水石，春田放牧等圖傳於世。」（圖畫見聞志卷四）居寀的作品，入藏宣和內府的有三百三十二種，大多數爲花鳥畫，而山鷓棘雀一圖，現仍藏國立北平故宮博物院（註十），藉可窺見黃派花鳥畫的眞面目。黃派花鳥畫，到了居寀，可謂登峯造極，宣和畫譜說：「一時等輩，無

不斂袵。筌、居寀畫法，自祖宗以來，圖畫院爲一時之標準，較藝者，視黃氏體製爲優劣去取。」（卷十七）而如夏侯延祐、陶裔、傅文用、李符、李懷袞、李吉等，均師宗黃派。（參看郭若虛，圖畫見聞志卷四）可見其對於當時畫院的影响之大。

黃派花鳥，到了崔白、崔慤兄弟及吳元瑜等出，風格遂有所改變，我們先看宣和畫譜對於他們的敘述。云：「崔白，字子西，濠梁人，善畫花竹羽毛芰荷鳧雁道釋鬼神山林飛走之類，尤長於寫生，極工於鵝，所畫無不精絕。落筆運思即成，不假於繩尺，曲直方圓，皆中法度……祖宗以來，圖畫院之較藝者，必以黃筌父子筆法爲程式，自白及吳元瑜出，其格遂變。」「崔慤，字子中，崔白弟也。官至左殿直，工畫花鳥，推譽於時。其兄白尤先得名。慤之所畫，筆法規模，與白相若。凡造景寫物，必放手鋪張而爲圖，未嘗瑣碎。作花竹多在於水邊沙外之趣。至於寫蘆汀葦岸，風鷺雪雁，有未起先改之意，殆有得於地偏無人之態也。」（卷十八）「武臣吳元瑜，字公器，京師人，初爲吳王府直省官換右班殿直。善畫，師崔白，能變世俗之氣，所謂院體者而素爲院體之人，亦因元瑜革去故態，稍稍放筆墨以出胸臆，畫手之盛，追蹤前輩，蓋元瑜之力也。故其畫特出衆工之上，自成一家，以此專門」。（卷十九）綜上所述，可知院派花鳥畫，在黃筌父子的時代，多使用規矩，以沉重的長綫勾勒，用濃艶的顏色敷彩，而使其堂皇富麗，故其所作，不特失掉氣韻，而且構圖呆板，缺乏生態。崔吳則擺脫了這些拘束，不復使用繩尺，放手寫生，返復

花鳥的自然之趣。汪珂玉記其花下鵝羣圖云：「花枝紅蔭間，一鵝雄者，鼓翅相對呼其羣，一鵝雌者，伏地伸頸引其雛，一雛啑母喙欲食，二雛蹲倚若倦，生動之趣儼然。」（珊瑚網卷十九）又記其桃澗雛黃圖云：「是作桃紅覆澗水，羣雛喙宿其間，筍芽迸出，樹根遊蜂，撲花不定，神采煥發，氣韻生動，最得傳染之妙，固趙昌流輩歟？」（仝上書卷二）此卽指寫生一層而言，至於傳染之妙，似已接近徐體了。

崔吳的花鳥畫傳世的不少。國立北平故宮博物院藏崔白的雙喜圖，絹本設色，作鷹兎各一。鵝圖，一鵝宿蘆葦水濱，伸頸長嘯。蘆汀宿雁圖，作秋雁宿於坡塘蘆草之中，設色沈着，用筆工緻。雙竹鷗圖，風雨之中，鷗宿竹下，意態凄然。（註十一）此外日本神戶土井伊八又藏有花鳥圖一軸。吳元瑜的花鳥畫，現存的有東京山本悌二郎藏的梨花黃鶯圖一軸（註十二）。

五、徐熙一派

徐派花鳥，突起院外，代表士大夫文人花鳥畫派。圖畫見聞志云：「徐熙，鍾陵人，世爲江南仕族，熙識度閒放，以高雅自任。善畫花木、禽魚、蟬蝶、蔬菓。學窮造化，意出古今……熙自撰翠微堂記云：「落筆之際，未嘗以傳色暈淡細碎爲功。」此眞無愧於前賢所作，當時已爲難得。李後主愛重其蹟，開寶末歸朝，悉貢上宮廷，藏之秘府。亦有寒

蘆野鴨，花竹雜禽，魚蟹草蟲，蔬苗瓜菓並四時折枝等圖傳於世。」（卷四）劉道醇，聖朝名畫評：「熙善畫花竹、林木、蟬蝶，草虫之類，多遊園圃以求情狀，雖蔬菜莖苗，亦入圖寫。意出古人之外，尤能設色，絕有生意。」宣和畫譜云：「今之畫花者，往往以色暈淡而成，獨熙落墨以寫其枝葉蕊萼，然後傅色，故骨氣風神，爲古今之絕筆。議者或以謂黃筌、趙昌爲熙之後先，殆未知熙者，蓋筌之畫則神而不妙，昌之畫則妙而不神，兼二者一洗而空之，其爲熙歟？」（卷十七）根據這些紀述，可以看出徐熙的花鳥畫，雖然注意形似，可是他已不再拘拘於形似，只是假花鳥的形態，作個人生命之表白，所謂「意出古人之外，」所謂「神」且「妙」，即指此點而言。徐熙實開闢了花鳥畫的新境界。

徐熙的花鳥畫，入藏宣和內府的有二百四十九種之多，即長春圖一，折枝紅杏圖一，杏花海棠圖一，海棠圖二，折枝繁杏圖一，折枝海棠圖一，夭桃圖二，海棠銅觜圖二，寫生海棠圖一，夾竹海棠圖二，照水海棠圖一，來禽緋桃圖一，躑躅海棠圖二，竝枝來禽花圖一，海棠梨花圖一，海棠練鵲圖一，桃竹山鷓圖三，梨花木瓜花圖一，桃杏花圖二，水林禽花圖一，紅棠梨花圖一，折枝梨花圖三，來禽圖五，裝堂桃花圖一，裝堂海棠圖一，裝堂躑躅花圖二，裝堂折枝花圖一，牡丹圖十三，牡丹梨花圖一，牡丹杏花圖一，牡丹海棠圖一，牡丹山鷓圖二，牡丹戲貓圖一，牡丹鵓鴿圖二，牡丹遊魚圖二，牡丹湖石圖四，紅牡丹圖一，折枝牡丹圖一，寫生牡丹圖二，寫瑞牡丹圖一，牡丹夭桃圖一，牡丹桃花

圖三，風吹牡丹圖二，蜂蝶牡丹圖一，牡丹芍藥圖一，芍藥圖九，湖石芍藥圖三，蜂蝶芍藥圖一，芍藥桃花圖一，木瓜花圖八，綠李圖一，落花遊魚圖一，瑞蓮圖一，寫生花甕圖一，折枝花圖四，寫生折枝花圖五，千葉白蓮圖一，寫生花菓圖二，寫琉璃花甕圖二，寫生菜圖一，寫生禽菓圖一，錦帶蜂蝶圖一，寫生家蔬圖二，玫瑰花圖一，翠瓶插菓圖一，琅玕獨秀圖一，單葉刺紅花圖一，朱櫻圖一，枇杷圖一，蟬蝶鵓鴿圖一，蜂蝶戲貓圖一，藥苗戲蝶圖一，梅竹雙禽圖一，蟬蝶茄菜圖一，寶相花圖一，雛鴿藥苗圖一，莧菜戲貓圖一，戲荇鯚魚圖一，藻荇遊魚圖一，穿荇魚圖一，子母鷄圖一，引雛雀圖一，小景野鴨圖一，錦繡堆圖一，邵圃圖一，魚藻圖一，竝禽圖六，宿禽圖三，金杏圖一，花鴨圖一，蟬蝶圖一，藥苗圖一，錦棠圖二，秋芳圖一，茄株圖一，茄菜圖一，戲貓圖三，菜貓圖一，木筆花圖一，鵪鴿圖一，寫生芙蓉圖一，寫生蔥茄圖一，木瓜鳩子圖一，黃葵花圖一，寫生草虫圖一，茄菜草虫圖一，紅藥石鴿圖二，竹木秋鷹圖一，湖石白合圖一，敗荷秋鷺圖一，宿雁圖一，古木山鷓圖二，古木鷓鴣圖一，古木棲禽圖一，雙禽圖一，五禽圖一，六禽圖一，八禽圖一，寒菊月季圖一，雙禽圖二，寒塘晚景圖二，寒蘆雙鷺圖三，雪塘鴨鷺圖三，密雪宿禽圖三，雪汀宿禽圖二，雪梅宿鴨圖一，寒蘆雙鷺圖二，蘆鴨圖二，雛禽圖一，雪竹鵝子圖一，雪梅會禽圖二，雪禽圖三，雪雁圖五，暮雪雙禽圖二，果子圖一，蟬蝶錦帶折枝圖一。(見宣和畫譜卷十七)現存的有玉堂富貴

圖，國立北平故宮博物院藏；蓮花圖，日本京都知恩院藏；柳鷺圖，東京柳澤保惠藏（註十三）。均極精絕。

徐熙的孫崇嗣、崇矩、崇勳，均爲徐派花鳥畫的承繼人。劉道醇，聖朝名畫評云：「徐崇嗣、崇勳者，熙之孫也。善畫花虫時菓花木蠶繭之類，尤喜爲連樹及墜地菓，備得形似，無有及者。士大夫謂二徐有祖之風。」沈括，夢溪筆談：「崇嗣創造新意，不華不墨，叠色漬染，號沒骨花。」所謂不華不墨，就是徐熙所謂「未嘗以傅色暈淡細碎爲功。」此與黃派之專重設色者，迥異其趣。

唐希雅的花鳥畫，也屬於徐派。劉道醇曾把他與徐熙同列入神品，並評云：「江南絕筆，徐熙、唐希雅二人而已。極乎神而盡乎微，資於假而迫於眞，象生意端，形造筆下，雅終不逮熙者，吾以翎毛較之耳。」（聖朝名畫評）郭若虛，圖畫見聞志：「唐希雅，嘉興人，妙於畫竹，兼工翎毛，始學李後主金錯刀書，遂緣與入畫，故爲竹木，多顫掣之筆，蕭疏氣韻，無謝東海矣。徐鉉云翎毛麤成，而已精神過之。」（卷四）希雅的花鳥畫雖在徐熙之下，但他們的畫風，都是側重神韻的。

趙昌畫花，隨意渲染，超然物外，與徐崇嗣的沒骨花，頗相類似。劉道醇，聖朝名畫評云：「趙昌，劍南人，性孤傲，雖強勢，亦不肯下之。遊巴蜀梓遂間，善畫花菓。初師滕昌祐，後過其藝。時州伯郡牧爭求其筆迹，昌不肯輕與，故得者以爲珍玩。大中祥符

中，丁朱崖奉白金五百爲壽，昌感其意，親往謝之。朱崖延之於東閣，求畫生菜數窠及爛瓜生果等，命筆遽成而去。晚年還蜀，尤有聲譽，多出金購其舊畫以自秘。」因爲趙昌初從滕昌祐習畫，所以他也是先從寫生着手的。江少虞，皇朝事實類苑云：「趙昌善畫花，每晨朝露下時，遶闌檻諦玩，手中調彩色寫之，自號寫生趙昌。人謂趙昌畫染而成，不布彩色，驗之者以手捫摸，不爲彩色所隱，乃眞趙昌畫也。其爲生菜折枝菓尤妙。」趙昌畫花，雖取形似，但由於隨意渲染，不加勾勒，極有神韻。宣和畫譜云其「所作折枝，極有生意，傳色尤造其妙……且畫工特取其形似耳，若昌之作，則不特取其形似，直與花傳神者也。」（卷十六）李廌品其菡萏圖也云：「趙昌善畫花，設色明潤，筆迹柔美……蓮荷花生泥汙之中，出於水而不著水，昌此花標韻清新，遠能識此意耳。」（畫品）此與院派作風不大相同。

易元吉及艾宣的花鳥畫，也接近徐派。易元吉，郭若虛云：「易元吉，字慶之，長沙人……長花鳥蜂蟬，動臻精奧。以花菓專門，及見趙昌之蹟，乃歎服焉……又嘗於長沙所居舍後疏鑿池沼，間以亂石叢花，疏篁折葦其間，多畜諸水禽，每穴窗伺其動靜遊息之態，以資畫筆之妙……平日所作畫格實不羣，意有疏密，雖不全拘師法，而能伏義古人，是乃超出時流，周旋善譽也。」（卷四）至於艾宣，則長於渲染。宣和畫譜云：「艾宣，金陵人，善畫花竹禽鳥，能傳色暈淡有生意，捫之不襯人指，其孤標雅致，非近時之

俗工所能至。尤喜作敗草荒榛，野色淒凉之趣。以畫鵪鶉著名於時，雖居徐熙、趙昌輩之亞。」東坡題跋云：「金陵艾宣畫翎毛花竹，爲近歲之冠。既老，筆迹尤奇，雖不得精勻，而氣格不凡。」再從現在東京笹川喜三郎所藏他的羣雀啄虫圖，也可看到他的花鳥畫的氣格，不同凡工。

六、徽宗

院派花鳥畫，自黃筌父子以至崔、吳，已經有了相當的基礎。到了徽宗，以帝王之尊，不特自己獻身此道，而且廣設畫院，召試四方之士，教育衆工，院派花鳥畫乃益形發展。

先言徽宗的花鳥畫。鄧椿，畫繼云：「徽宗皇帝天縱將聖，藝極於神。即位未幾，因公宰奉清閑之宴，顧謂之曰：「朕萬幾餘暇，別無他好，惟好畫耳。」故秘府之藏，充牣填溢，百倍於先朝。又取古今名人所畫，上自曹弗興，下至黃居寀，集爲一百帙，列十四門，總一千五百件，名之曰宣和睿覽集。蓋前世圖籍，未有如是之盛者也。於是聖鑒周悉，筆墨天成，妙體衆形，兼備六法。獨於翎毛，尤爲注意，多以生漆點睛，隱然豆許，高出紙素，幾欲活動，衆史莫能也。政和初，嘗寫仙禽之形凡二十，題曰筠莊縱鶴圖。或戲上林，或飲太液，翔鳳躍龍之形，擎露舞風之態，引吭唳天，以極其思，刷羽清泉，以致其潔，並立而不爭，獨行而不倚，閑暇之格，清迴之姿，寓於縑素之上，各極其妙，

而莫有同者焉。已而又製奇峯散綺圖，意匠天成，工奪造化，妙外之趣，咫尺千里，其晴巒疊秀，則閬風羣玉也，明霞紓綵，則天漢銀潢也，飛觀倚空，則仙人樓居也，至於祥光瑞氣，浮動於縹緲空明之間，使覽之者，欲跨汗漫，登蓬瀛，飄飄焉，嶢嶢焉，若投六合而隘九州也。五年三月上巳，賜宰臣以下燕於瓊林，侍從皆預。酒半，上遣中使持大杯勸飲，且以龍翔池鸂鶒圖幷題序，宣示羣臣，凡預燕者，皆起立環觀，無不仰聖文，覩奎畫，贊歎乎天下之至神至精也。其後以太平日久，諸福之物，可致之祥，奏無虛日，史不絕書。動物則赤烏白鵲，天鹿文禽之屬，擾於禁籞，植物則檜芝珠蓮，金相駢竹，瓜花來禽之類，連理並蒂，不可勝紀。乃取其尤異者，凡十五種，寫之丹靑，亦自曰宣和睿覽册。復有素馨末利，天竺娑羅，種種異產，究其方域，窮其性類，賦之於詠歌，載之於圖繪，爲第二册。已而玉芝競秀於宮闥，甘露宵零於紫篁，陽烏丹兎，鸚鵡雪鷹，越裳之雉，玉質皎潔，鸑鷟之雛，金色煥爛，六目七星，巢蓮之龜，盤螭翥鳳，萬歲之石，並幹雙葉，連理之蕉，亦十五物，作册第三。又凡所得純白禽獸，一一寫形，作册第四。增加不已，至累千册，各命輔臣，題跋其後，實亦冠絕古今之美也。」徽宗對於花鳥畫，興趣之濃，製作之勤，可以概見了。

徽宗的花鳥畫，傳留於後代的甚多，寧宗慶元間入藏於中興館閣的有：鶺鴒圖二，鵲圖一，鷺鷥圖一，斑鳩圖一，鸂鶒圖一，野鴨圖一，野雀圖一，鴨盤圖一，寒鴉棲木圖

一，早梅小禽圖一；另有翎毛畫册一。（楊王休，宋中興館閣儲藏）見諸其他各家著錄的，有鷗荷圖，王冠朝藏。（書繼）古木寒鴉圖，雀或藏（周密，雲煙過眼錄）梅雀圖，桃核圖，灘瀨圖，元魯國大長公主藏。（袁桷，淸容居士集）紅橋灘瀨圖，王世貞藏。雙雀圖，稻鶴圖，竹禽圖卷，（汪珂玉，珊瑚網卷三，卷十九）鳥虫寫三卷，荔枝圖二卷，果籃圖一，秋鷹圖一，各色翎毛圖六。（文嘉，嚴氏書畫記）現存國立北平故宮博物院的有：池塘秋晚圖卷，紙本，作秋荷三四頁，白鷺一，宿於殘荷之上，灘瀨二，一作翱翔，一作游泳，狀甚悠適，秋蓼數支，飄浮水面。（註十四）紅蓼白鵝圖，白鵝一隻，箕棲於紅蓼花下之水坡，似浴後理毛。荔枝圖，紙本設色，上署宣和御墨四字。蠟梅山禽圖，絹本墨筆，作二山禽棲於梅上。（註十五）桃鳩圖，日本井上勝之助藏。水仙鶉圖，東京淺野長勳藏。石榴小禽圖，東京根津嘉一郎藏。五色鸚鵡圖卷，東京山本悌二郎藏。竹禽圖卷，東京江藤濤雄藏。花鳥圖紈扇，根津嘉一郎藏。鴨圖，神戶川崎氏藏。（註十六）日人所藏部分，有些尙未能確信爲徽宗所作。

徽宗的花鳥畫，當然染着濃厚的院畫氣派。如紅蓼白鵝圖，用筆纖細，鵝的輪廓正確。桃鳩圖也是如此。原徽宗專重寫生，形似是求。鄧椿，畫繼云：「宣和殿前植荔枝，旣結實，喜動天顏。偶孔雀在其下，亟召畫院衆史令圖之。各極其思，華彩爛然。但孔雀欲升藤墩，先擧右脚，上曰：「未也。」衆史愕然莫測。後二日，再呼之，不知所對，則

降旨曰：「孔雀升高，必先舉左。」衆史駭服。」又云：「徽宗建龍德宮成，命待詔圖畫宮中屏壁，皆極一時之選。上來幸，一無所稱，獨顧閣中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，問畫者爲誰？實少年新進。上喜，賜緋褒錫甚寵。皆莫測其故。近侍嘗請於上，上曰：「月季鮮有能者，蓋四時朝暮花葉皆不同，此作春時日中者，無毫髮差，故厚賞之。」」院派花鳥畫，自崔吳出來之後，已經相當的解放，與院外文人花鳥畫已有逐漸溶合的趨勢，可是到了徽宗，又施以拘束，花鳥畫的風格，乃返復黃筌的時代了。

七、南宋院派

畫院自徽宗設立，召試四方名手，教育衆工以來，花鳥畫大見興盛；可是由於徽宗的崇尙法度，畫工所作，止於衆工之事，出色的畫家，實在不多。（參看鄧椿，畫繼）徽宗北狩，宋室南遷，歷經高宗、孝宗、光宗、寧宗、理宗、度宗數朝，於戎馬倥偬之中，仍設畫院，以點綴昇平，畫史中長於花鳥畫的也代有其人，著名者如：

李廸，夏文彥，圖畫寶鑑云：「李廸，河陽人，宣和莅職畫院，授成忠郎。紹興間復職畫院副使，賜金帶。工花鳥竹石，頗有生意。」廸有花鳥圖藏國立北平故宮博物院。

馬興祖、韓祐、吳炳、均係紹興待詔。朱謀垔，畫史會要：「馬興祖，河中人，賁之後。紹興間待詔。工花鳥人物山水。高宗每獲名跡卷軸，多令辨驗。」夏文彥，圖畫寶

鑑：「韓祐，石城人，尤善寫生小景，花鳥草虫，染色……紹興畫院祗候。」朱昱，毗陵志：「吳炳，毗陵人。畫折枝花鳥，巧奪造化。紹興間爲畫院待詔，錫賜特厚。」

毛益，方鵬，崑山志：「毛益，松子，乾道中畫院待詔。工畫翎毛花竹，尤能渲染，似欲飛鳴。有黃鸝出谷，荷塘柳燕等圖傳於世。」

何世昌、林椿均爲淳熙間畫院人。夏文彥，圖畫寶鑑：「何世昌，淳熙畫院人，工花鳥。」浙江通志：「林椿，錢唐人，工花草、翎毛、瓜果，皆師趙昌，傅色輕淡，生意蘊然。淳熙中待詔畫院，賜金帶以寵之。」椿有果熟來禽圖，十全報喜圖及花木珍禽紈扇藏國立北平故宮博物院。

魯宗貴，朱謀垔，畫史會要：「魯宗貴，錢塘人，花石鳥獸，描染極佳，尤長寫生。鷄雛鴨黃，最有生意。紹定待詔。」宗貴有春韶鳴喜圖，現藏國立北平故宮博物院。

陳可久，夏文彥，圖畫寶鑑：「陳可久，寶祐間待詔，工畫魚，四時花木師徐熙，上花下魚，筆力意淺，用色淺明。」

宋碧雲、謝昇、王華、毛允昇、徐道廣，均係景定待詔。朱謀垔，畫史會要：「宋碧雲，景定間畫院待詔，工花鳥，兼善人物。」陳善，杭州府志：「謝昇，杭人，善畫花竹士女，景定間待詔。」夏文彥，圖畫寶鑑：「王華，景定間畫院待詔，工花鳥。」吳中人物志：「毛允昇，松子。景定中畫院待詔，工花鳥。」朱謀垔，畫史會要：「徐道廣，杭

人，花鳥師樓觀。景定待詔。」

樓觀，陳善，杭州府志：「樓觀，錢唐人，工畫花鳥，人物山水，得夏珪筆法，傅色亦絕似之。咸淳間畫院祗候。」

綜上所述，花鳥畫在南宋畫院中是比較貧乏的，因爲當時著名的畫家如馬遠、夏珪等，均已致力於山水，花鳥畫多只應詔製作，而又不能不投合宮庭的浮華氣味，所以宋代的院體花鳥畫，至此可說已達弓弩之末了。

八、花鳥畫的思想與背景

花鳥畫的表現手法，唐宋以來，均以寫生爲主，上面早已說過。因爲是寫生，所以畫家要細心觀察花鳥的形態。郭若虛論製作楷模云：「畫花果草木，自有四時景候，陰陽向背，筍條老嫩，苞蕚後前，逮諸園蔬野草，咸有出土體柱。畫翎毛者，必須知識諸禽形體名件，自嘴喙、口瞼、眼緣、腦毛、披毛。翅有梢翅，有蛤翅，翅邦上有大節小節，大小窩翎，次及六梢，又料風掠草，散尾壓磾……脚有探爪，食爪，撩爪，托爪，宜黃八甲，鷺鳥眼上謂之看棚，背毛之間，謂之合溜。山鵲鷄類，各有歲時蒼嫩，皮毛眼爪之異，家鵝家鴨，即有子肚，野飛水禽，自然輕梢。如此之類，或鳴集而羽翮緊戢，或寒棲而毛葉鬆泡。已上具有名體處所，必須融會，闕一不可。」（圖畫見聞志卷一）同時還要

就教於內行人。李澄叟，畫苑補益云：「夫畫花竹翎毛者，正當浸潤籠養飛放之徒。叫蟲也，問養叫蟲者，鬥蟲也，問養鬥蟲者，或棚頭之人求之。鷙禽，須問養鷙禽者求之，正當各從其類。又解繫各有體法，豈可一毫之差耶？……畫花竹者，須訪問於老圃，朝暮觀之，然後見其含苞養秀，枯榮凋落之能無闕也。」這種技巧上的修養工夫，唐代的薛稷、邊鸞、刁光胤，已經做到。五代的郭乾暉，特於郊居養畜禽鳥 黃筌父子細察宮禁珍禽，固無論已，就是側重寫意的趙昌，也於每晨諦玩花果，易元吉也穴窟窺伺水禽的動靜。所以唐宋的花鳥畫，在形似上是相當注意的。就現存的花鳥畫而論，如吐魯番出土唐人壁畫龍鵝圖，（註十七）伯希和(Paul Pelliot)在敦煌發見的絹畫花蝶圖，一一如生。（註十八）又如刁光胤的寫生畫册，滕昌祐的白鷗春水圖，黃筌的鷄雛圖卷，竹鶴圖，黃居寀的山鷓棘雀圖，崔白的蘆汀宿雁圖，徐熙的蓮花圖，趙昌的歲朝圖，（註十九）徽宗的紅蓼白鵝圖，桃鳩圖等，形態均極正確，極盡寫生之能事，均可証明。

然而唐宋的花鳥畫，在思想的表現上則有二大分野。一爲自唐代開始的士大夫文人抒情寄興之作，這派花鳥畫，却不只是客觀的自然寫照，它猶如文學中的寓言神話，必須有所寄托。它的精神，是借用自然的寫照來作人生的表白，必須得諸物外。宣和畫譜於此論之頗詳，云：「五行之精粹於天地之間，陰陽一噓而敷榮，一吸而揫斂，則花華秀茂，見於百卉衆木者，不可勝計，其自形自色，雖造物未嘗庸心，而粉飾大化，文明天下，亦所

以觀衆目，協和氣焉。而羽蟲有三百六十聲音顏色，飲啄態度，遠而巢居野處，眠沙泳浦，戲廣浮深；近而穿屋賀廈，知歲司晨，啼春噪晚者，亦莫知其幾何，固雖不預乎人事，然上古採以爲官稱，聖人取以配象類，或以著爲冠冕，或以畫於車服，豈無補於世哉？故詩人六義，多識於鳥獸草木之名，而律曆四時，亦記其榮枯語默之候。所以繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裏焉。故花之於牡丹芍葯，禽之於鸞鳳孔翠，必使之富貴，而松竹梅菊，鷗鷺雁鶩，必見之幽閒。至於鶴之軒昂，鷹隼之擊搏，楊柳梧桐之扶疏風流，喬松古柏之歲寒磊落，展張於圖繪，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神遐想，若登臨覽物之有得也。」（卷十五花鳥敘論）所以畫家往往以雄雞寓意英勇，以鷹鷲寓意兇暴，以牡丹寓意富麗，以蓮花寓意清淡。因此，他們雖刻意寫生，然而始終與匠畫不同。董逌解釋得好。云：「畫之貴似，豈其形似之貴耶？要不期於所以似者貴也。今畫師施畫設色，摹取形似，類見其似者，踸踔其虛而喜矣，則色以紅白青紫，房蕚莖蕊，葉似尖圓斜直，雖尋常者，猶不失曰此爲日精，此爲大芍藥。至於百花異英，皆按形得之，豈徒曰似爲貴，則知無心於畫者，求於造物之先，凡賦形出象，發於意得之者，自然待其見於胸中，若花若葉，分佈而出矣，然後發之於外，假之於手而寄色焉，未嘗求其似者而托意也。」（廣川畫跋）就是說，寫生不拘拘於形似，要融合自我的情意於物的形象之中，才能達到花鳥畫的最高境界，這也就是文人一派花鳥畫的精神所在。所以謝肇淛說：「滕王元嬰專畫

蝶蜂，郭元芳專畫草蟲，彼固有所獨會耶？抑幽人高尚之志，托於是以寓意耶？而名亦因之以顯，故曰雖小道，必可觀。」（五雜俎卷七）尤足道出此派花鳥畫的異趣。花鳥畫能夠脫離了實用的圖案工藝畫，而獨立成爲純粹藝術，而又與文人發生了不解之緣，成爲士大夫抒情寄興之作者，就是因爲它不是單純的客觀寫照，而是主觀的自我生命之表白。中國的花鳥畫，自唐代開始便如此，到了徐熙一派以至南宋的院外畫家牧溪等，都是代表這種思想的。

另外一派則爲畫院畫家的應詔製作。因爲他們是職業畫家，受內廷供奉。王休復，益州名畫錄云：「僖宗皇帝幸蜀回鑾之日，蜀民奏請留寫御容於大聖慈寺。其時隨駕寫貌待詔，畫皆操筆，不體天顏。府主陳太師敬煊，遂表進常重胤寫御容，一寫而成，授翰林待詔，賜緋魚袋。」可見他們的畫是隨時奉詔而作的。人物畫如此，花鳥畫何嘗不如此。例如蜀主命黃筌寫六鶴於便殿，寫四時花果於八卦殿，徽宗召衆史畫殿前荔枝孔雀及龍德宮屏壁，都是例證，他們可說是爲帝王而繪畫的，帝王習於宮庭浮華，院人所畫，阿其所好，院派花鳥畫，就不得不以濃厚的色彩，使其堂皇而富麗，以似爲工。放逸一點的作品，在宮庭是絕對不能相容的。劉道醇，聖朝名畫評云：「李雄，北海人，有文藝，不善從俗，尤好丹靑之學。太宗時，祇候於畫院，上一日遍詔籍在院中者，出紈扇令各進畫。雄曰：「臣之技，不精在此，所學不過鬼神，雖三五十尺亦能爲之。」上怒，索劍好誅，

雄亦無屈意。俄得釋去，後遁還鄉。」由此一例，更可知院畫由於帝王的好尚，不得不日趨於工細之途。鄧椿所說：「圖畫院四方召試者，源源而來，多有不合而去者，蓋一時所尚，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度，或無師承。故所作止衆工之事，不能高也。」（畫繼）大概是一點也不錯的。

這二派的花鳥畫，在傳統的士大夫看來，都認爲院派的畫，缺乏了生命情趣，文人派的花鳥畫則寓意深遠，趣味無窮，在藝術的評價上，當然前者不及後者。例如劉道醇在聖朝名畫評中，對徐熙與黃筌，雖然同列神品，可是他的評語是：「士大夫議：爲花果者，往往崇尚黃筌、趙昌之筆，蓋其寫生設色，逈出人意，以熙視之，彼有慙德。筌神而不妙，昌妙而不神，神妙俱完，捨熙無矣。夫精於畫者，不過薄其彩繪以取形似，於氣骨能全之乎？熙獨不然，必先以其墨定其枝葉蕊萼等而後傳之以色，故其氣格先就，態度彌茂，與造化之功不甚遠。宜乎爲天下冠也。」如此黃筌便在徐熙之下了。沈括也說：「諸黃畫花，好在傳色，用筆極新細，殆不見墨跡，但以輕色染成，謂之寫生。徐熙以墨筆畫之，殊草草，略施丹粉而神色逈出，別有生動之意。」（夢溪筆談）其實造成這兩派花鳥畫的分歧，是有其社會背景的。在最早的時候，郭若虛已經說過，他說：「諺云：「黃家富貴，徐熙野逸。」不惟各言其志，蓋亦耳目所習，得之於手，而應之於心也。何以明其然？黃筌與其子居寀，始並事蜀爲待詔，筌後累遷如京副使。既歸朝，筌領眞命爲宮贊，

居寀復以待詔錄之，皆給事禁中，多寫禁籞所有珍禽瑞鳥，奇花怪石；今傳世桃花鷹鶻，純白雉兎，金盆鵓鴿，孔雀龜鶴之類是也。又翎毛骨氣尚豐滿，而天水分色。徐熙江南處士，志節高邁，放達不羈，多狀江湖所有汀花野竹，水鳥淵魚，今傳世鳧雁鷺鷥，蒲藻蝦魚，叢艷折枝，園蔬藥苗之類是也。又翎毛形骨貴輕秀，而天水通色。」（圖畫見聞志卷一，黃徐異體條）所以我們以為唐宋以來，這兩派花鳥畫有着不同的發展，都是社會決定的。文人派的放逸，使花鳥畫與人生接近而表現人生，固然有所貢獻；院派花鳥畫，因為刻意形似，在線條色彩上用力，也有好處。假使沒有了寫生主義的院派存在，一任文人畫派的發展，那麼今日中國的花鳥畫，不知已經玄妙到什麼程度了。

（註一）O. Sirén, Histoire des Arts Anciens de La Chine. III. La Sculpture, Pl.2,

（註二）馮雲鵬、馮雲鵷：金石索，石索三、四冊。又看 O. Sirén, Histoire des Arts Anciens de La Chine, III. PL. 16, 17.

（註三）王振鐸：漢代壙磚集錄卷上，圖五，十五，卷下，圖十，十一，十二，十三。

（註四）O. Sirén, Histoire de La Peinture Chinoise. PL. 8-13.

（註五）參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說，第三冊，二〇一三〇頁，圖四。

（註六）內藤虎次郎：支那繪畫史六九頁，三六圖。

（註七）Lytton and Llewellyn ed., Catalogue of the International Exhibition of chinese Art Pl. 1005.

（註八）Lytton and Llewellyn ed., Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art Pl. 973.

（註九）內藤虎次郎：支那繪畫史六七頁，三五圖。

（註十）國立北平故宮博物院：故宮書畫集第十集，第一圖。

（註十一）崔白雙喜圖，見故宮書畫集第七集第一圖。鷲圖，見同書第十四集，第一圖。蘆汀宿雁圖，見同書第二十集第二圖。雙竹鷄圖，見同書第三十一集第二圖。

（註十二）參看原田謹次郎：日本現在支那名畫目錄二三——二四頁。

（註十三）傅抱石譯，金原省吾：唐宋之繪畫揮圖十，十一。

（註十四）參看參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說第三冊第二十圖。

（註十五）徽宗紅蓼白鷺圖，見故宮書畫集第十五集，第一圖。荔枝圖，見同書第三十五集第二圖。蠟梅山禽圖，見同書第四十五集第二圖。

（註十六）參看原田謹次郎：日本現在支那名畫目錄二九——三二頁。

（註十七）該圖爲德國 Le Coq 所得，原藏柏林民族博物館 (Museum fur Völkerkunde)，看 O. Sirén, Histoire de La Peinture Chinoise, Pl. 19, P.32.

（註十八）該物藏於法國魯武博物館 (Musée du Louvre)，參看 Lyttou and Llewellyn ed., Catalógue of the International Exhibition of Chinese Art. pl. 814-

（註十九）見故宮書畫集第二十一集，第一圖。

民國二十九年十二月在四川巴縣松林崗。

中國畫的氣韻與形似

氣韻在中國畫上非常重要，謝赫的六法中，列爲第一。古畫品錄云：「六法者何？一、氣韻生動是也，二、骨法用筆是也，三、應物象形是也，四、隨類賦彩是也，五、經營位置是也，六、傳移模寫是也。」謝赫品畫，又首推陸探微，云其「窮理盡性，事絕言象。」次推衛協云：「雖不備該形妙，頗得壯氣。」又次推張墨、荀勗，曰：「風範氣候，極妙參神，但取精靈，遺其骨法。若拘以體物，則未見精粹，若取之外方，則不厭高腴，可謂微妙。」此都指氣韻而言。氣韻是什麼？謝赫却無詳細的說明。到了張彥遠則說：「台閣樹石車輿器物，無生動之可擬，無氣韻之可模，直要位置向背而已……至於鬼神人物，有生動之可狀，須神韻而後全，若氣韻不周，空陳形似，筆力未遒，空問賦彩，謂非妙也」（歷代名畫記卷一）彥遠說氣韻卽神韻是對的；但說人物鬼神以外，無氣韻可言，則爲後人所否定。如鄧椿便說：「畫之爲用大矣！盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，能曲盡其態者，止一法耳。一者何？曰傳神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虛深鄙衆工，雖曰畫而非畫者，蓋止能傳其形，而不能傳其神也。」（見畫繼）

宋元以來，就不特人物畫注重氣韻，山水畫、花鳥畫，亦同樣重視氣韻。

氣韻旣是神韻，亦卽傳神，然則傳神又是什麼？非生物又怎能傳神？關於這點，郭若虛解釋最爲淸楚。云：「六法精論，萬古不移，然而骨法用筆以下五法可學，如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也。嘗試論之，竊觀自古奇蹟，多軒冕才賢，巖穴上士，依仁遊藝，探賾鈎深，高雅之情，一寄於畫，人品旣已高矣，氣韻不得不高，氣韻旣已高矣，生動不得不至，所謂神之又神而能精焉。凡畫必周氣韻，方號世珍，不爾雖竭巧思，止同衆工之事，雖曰畫而非畫。故楊氏不能授其師，輪扁不能傳其子，繫乎得自天機，出於靈府也。」（圖畫見聞志卷一）換言之，氣韻就是畫家把他的人品注到畫裏去，使其成爲畫家自我生命的表現，人品高的畫家，他的畫上自然表現出氣韻來了。

氣韻生動，後來張庚在浦山論畫中分爲二種：一爲發於有意的，「走筆運墨，我欲如是而得如是，若疎密多寡，濃淡乾濕，各得其當。」這還算是小事，另一種是發自無意的，「當其凝神遐想，流盼運腕，初不意如是而忽如是，謂之足而實不足，謂之未足則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也。」這才達到表現氣韻的最高境界。發於無意，便是我與畫無別，物我兩忘。所以藝術家的藝術創造境界，便是「解衣槃礴」，「以天合天」。莊子田子方篇云：「宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，

在外者半。有一史後至，儃儃然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，解衣般礴，臝，公曰：「可矣，是眞畫者也。」」達生篇云：「梓慶削木爲鐻，鐻成，見者驚猶鬼神，魯侯見而問焉，曰：「子何術以爲焉？」對曰：「臣工人，何術之有？雖然，有一焉，臣將爲鐻，未嘗敢以耗氣也，必齋以靜心，齋三日而不敢懷慶賞爵祿，齋五日不敢非譽巧拙，齋七日輒然忘吾有四肢形體也。當是時也，無公朝，其內巧而外滑消，然後入山林觀天性，形軀至矣然後成，見鐻然後加手焉。」」必須解衣般礴，忘記了慶賞爵祿而至四肢形體，然後創造出來的藝術，才能神之又神。後世中國畫家，無不以此爲創作的眞諦。唐符載，觀張員外畫松石序云：「觀夫張公之勢，非畫也，眞道也。當其有事，已知夫遺去機巧，意冥玄化，而物在靈府，不在耳目，故得於心，應於手，孤姿絕狀，觸毫而出，氣交沖漠，與神爲徒。若忖短長於隘度，算妍蚩於陋目，凝觚吮墨，依違良久，乃繪物之贅疣也，寧置於齒牙間哉？」（唐文粹）郭熙，林泉高致云：「世人止知吾落筆作畫，却不知畫非易事。莊子說：畫史解衣般礴，此眞得畫家之法。人須養得胸中寬快，意思悅適，油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下。」又曰：「凡落筆之日，必於明窗淨几焚香，左右有精筆妙墨，盥手滌硯，如見大賓，必神閒意定，然後爲之。」王昱亦曰：「未作畫前，全在養興，或視雲泉，或觀花鳥，或散步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技癢興發，即伸紙舒毫，興盡斯止，至有興時續成之，自

必天機活潑，迥出塵表。」（東莊論畫）惲南田曰：「作畫須解衣磐礡，旁若無人之意，然後化機在手，元氣狼藉，不為技匠所拘，而遊於法度之外。」又曰：「諦視斯境，一草，一樹，一邱，一壑，皆潔庵靈想所獨闢，總非人間所有，其意象在六合之表，榮落在四時之外。」「秋夜橫坐天際，目之所見，耳之所聞，都非我有，身如枯枝之迎風，隨意點墨，豈所謂此中有眞意者非耶？」（甌香館畫跋）未作畫前，要解衣磐礡，神靜意定，散步清吟，是為着要凝神注視，使自我與外物絕緣，到了技癢興發，化機在手時，便已進入物我兩忘的境界，由是而始能表現氣韻。

物我兩忘的境界，我以為最好用栗伯斯 (Lipps) 的移情說 (Einfuhlung) 來解釋。栗氏以為美感的構成，不能離開兩個對象，一是我，一是物。移情便是把我的情，移到物上去，賦予物以生命人格；而一切事物或藝術品之所以引起美感者，卽是因為移情的原故。柳枝細弱，受風吹而動搖，原是物理現象，我們却說它是舞柳，跳舞的不是柳而是人的感情，不過把人的感情注到柳的身上去吧了；一幅圖畫，原是無生命的線條與顏色，但欣賞它的人，偏說它雄勁、柔和；月色夜鈴，原與人事無關，詩人却說：「行宮見月傷心色，夜雨聞鈴斷腸聲。」珠玉原是無機體，但詩人又說：「滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。」以無生物當做有生物，便是移情作用。

關於移情的過程，栗伯斯以為第一步必須凝神注視，使自我與他物絕緣，若果用意不

專，對於一切事物，只是泛泛的便過去，決不會引起移情作用的。第二步進到物我兩忘，才達到移情的境界。例如我欣賞花時，未引起移情之前，花是花，我是我，花與我互相對立，各有間隔；移情之後，花與我合爲一體，物我統一終至物我兩忘，不知花之爲花，我之爲我，於是竟把我的感情當做花的感情，把花的形態當做我的形態了。莊子齊物論中有一個故事：「昔者，莊周夢爲蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志焉，不知周也。俄然覺，則遽遽然周也，不知周之夢爲蝴蝶歟，蝴蝶之夢爲周歟？周與蝴蝶則不可分矣，此之謂物化。」周與蝴蝶原是兩事，然而竟至不可分，這不是與氣韻同一境界嗎？所以山水畫的氣韻，就是要得山水的性情，而山水的性情，就是自我的性情。明人唐志契於此論之最詳云：「凡畫山水，最要得山水性情，得其性情，便得山環抱起伏之勢，如跳如坐，如俯如仰，如掛脚。自然山情卽我情，山性卽我性，而落筆不生軟矣。亦便得水濤浪瀠洄之勢，如綺如鱗，如雲如怒，如鬼面。自然水情卽我情，水性卽我性，而落筆不呆板矣。或問山水何性情之有？不知山性雖止，而情態則面面生動，水性雖流，而情狀則浪浪具形，探討之久，自有妙過古人者。」（繪事微言）這可說是對於山水畫的氣韻，最精到的解釋了。

氣韻旣是畫家自我生命的表現，則氣韻的到來，並非全靠一時的 Inspiration 。故中國畫家，除了作畫養興之外，平時還注意人格的修養。王昱曰：「學畫者，最貴立品，立品之人，自有一種正大光明之慨。」（東莊論畫）文徵老題其米山亦曰：「人品不高，用

墨無法。」（李日華，紫桃軒雜綴）而中國古今畫家，無一不競競於敦品勵行，存心養性的，我們看晉以來畫家的生活便知。如宗炳，宋書卷九三云：「每遊水山，往輒忘歸，棲邱飲壑，三十餘年。」（本傳）如王微，「放情林壑，與琴酒而俱適，縱煙霞而獨往。」（歷代名畫記卷六）又如李龍眠，東坡跋其山莊圖說：「或曰：龍眠居士作山莊圖，使後之入山者，信足而行，自得道路，如見所夢，如悟前世，見山中泉石草木不問而知其名，遇山中漁樵逸隱，不名而識其人，此豈強記不忘者乎？」曰：「非也，畫日者常疑餅，非忘日也，醉中不以鼻飲，夢中不以趾捉，天機之所合，不強而自記也。居士之在山也，不留於一物，故其神與萬物交，其智與百工通，雖然有道於藝，有道而不藝，則物雖形於心，不形於手。」」（東坡題跋）又如黃子久，李日華，紫桃軒雜綴云：「黃子久終日只在荒山亂石叢木深林中坐，意態忽忽，人不測其為何，又每往河中通海處，看激流轟浪，雖風雨驟至，水怪悲叱而不顧。」此卽郭若虛所謂「軒冕才賢，岩穴上士」者也。

至於鑑賞畫的人呢？他必須從畫中的氣韻，回復到畫家的境界，才能心領神悟，才能瞭解畫的眞諦。所以一件畫幅，只要凝神注視，它可以引人入另一清新的世界之中，而忘物我的對立，正如張彥遠所謂：「凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智，身固可使如槁木，心固可使如死灰。」（歷代名畫記卷三）惲南田曰：「出入風雨，舒卷蒼翠，摸崖范壑，曲折中機，惟有裁風之技，乃致冥通之長，可以悅懌神風，陶鑄性器。」（甌香

館畫跋）中國畫的最高境界，就在於此。

因爲中國畫注重氣韻，氣韻爲畫家自我的表現，必須得諸物外，故中國畫向不主形似。如謝赫論衛協曰：「雖不備該形妙，頗得壯氣，凌跨羣雄，曠代絕筆。」（古畫品錄）張彥遠從而發揮云：「古之畫，或能移其形似而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。今之畫，縱得形似而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」（歷代名畫記卷一）彥遠本此而論道子：「衆皆密於盼際，我則離披其點畫，衆皆謹於象形，我則脫落其凡俗。」故許之爲「古今獨步，前不見顧陸，後無來者。」「宜爲畫聖。」中國畫之不注重形似，可見一班了。

宋代院畫，專重形似。鄧椿，畫繼：「圖畫院，四方召試者源源而來，多有不合而去者。蓋一時所尚，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度，或無師承。」此最爲院外畫家所反對。蘇東坡詩：「論畫以形似，見與兒童鄰，作詩必此詩，定非知詩人。」沈括，夢溪筆談：「書畫之妙，當以神會，難以形器求也。世之觀畫者，多能指摘其形象位置，色彩瑕疵而已，至於奧理冥造者，罕見其人。」歐文忠，盤車圖詩：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情，忘情得意知者寡，不若見詩如見畫。」文人的墨竹，更不注重形似。宣和畫譜墨竹敘論云：「以淡墨揮掃，整整斜斜，不專於形似而獨得於象外者，往往不出於畫史，而多出於詞人墨卿所作。蓋胸中所得，固已吞雲夢之八九，而文章翰墨形容

所不逮，故一寄於毫楮，則拂雲而高寒，傲雪而玉立，與夫招月吟風之狀，雖執熱使人亟挾纊也。」（卷二十）

後世論畫，益病形似。湯垕畫鑑云：「俗人論畫，不知筆法氣韻之神妙，但先指形似，形似者，俗子之見也。」「今之人看畫，多取形似，不知古人最以形似爲末節，如李伯時畫人物，吳道子後一人而已，猶未免於形似之失，蓋其妙處在筆法氣韻神彩，形似末也。」「畫梅謂之寫梅，畫竹謂之寫竹，畫蘭謂之寫蘭。何哉？蓋花之至清，畫者當以意寫之，不在形似耳。陳去非詩云：「意足不求顏色似，前身相馬方九臯。」其斯之謂歟？」「看畫如看美人，其風神骨像，在肌體之外者。今人看古迹，必要求形似，次及傳染，次及事實，殊非賞鑑之法也。」倪雲林亦曰：「余畫竹，聊寫胸中逸氣耳，寧復較其似與非，葉之繁與疎，枝之斜與直哉？」又曰：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛。」（雲林集）

西畫注意陰影遠近法，形似是求，當其初傳入中國時，尤爲論者所不取。鄒一桂云：「西洋畫，善勾股法，故其繪畫，於陰陽遠近，不差錙黍，所畫人物屋樹，皆有日影，其應用顏色與筆法，與中華絕異，布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室牆壁，令人幾欲走進。學者能參一二，亦具法度，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。」（小山畫譜卷下西洋畫條）張庚論焦秉貞畫云：「焦氏得利瑪竇西洋畫法之意而變通之，雖可雅賞，然爲好

古家所不足。」（國朝畫徵錄）吳漁山論中西畫法亦曰：「我之畫不取形似，不落窩臼，謂之神逸；彼全以陰陽向背，形似窩臼上用功夫。」（漁山畫跋）他如盛大士的谿山臥遊錄亦云：「近日俗畫，專尙形模，如小女子描拘花樣，一筆不苟，畫非不工也，而生氣全無，不可復與之論畫矣。」中國畫至此，遂與形似相去益遠，氣韻與形似，乃至兩不相容。

實則氣韻不必脫離形似，古人雖注重形似，但絕非故意與實際景物相背馳。荊浩，筆法記云：「夫病有二，一曰無形，二曰有形。有形病者，花木不時，屋小人大，或樹高於山，橋不登於岸，不可度形之類也，如此之病，不可改圖。無形之病，氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物，以斯格拙，不可刪修。」足見不合事理，亦爲中國畫所特忌。黃休復云：「六法之內，惟形似氣韻二者爲先，有氣韻而無形似，則質勝於文；有形似而無氣韻，則華而不實。」（益州名畫錄）明王履，華山圖序又曰：「畫雖狀形主乎意，意不足謂之非形可也。雖然意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者形乎哉。畫物欲似物，豈可不識其面？古之人名世，果得於暗中摸索耶!?彼務於轉摹者，多以紙素之識是足而不之外，故愈遠愈譌，形尙失之況意。若非識華山之形，我豈能圖耶?」（見朱存理，鐵網珊瑚）王世貞，藝苑巵言又云：「人物以形模爲先，氣韻超乎其表；山水以氣韻爲生，形模寓乎其中，乃爲合作。若形似無生氣，神彩至脫格，皆病也。」是氣韻不能脫離形似，寫意不能違形，傳神不能脫格甚明了。

這個問題，最好用英人布羅氏（Bullough）的心理距離（Psychical distance）說來解釋。布氏說：藝術必需與實際人生有所距離，有了距離，始能置身局外，以無所爲而爲的態度觀照之，故覺其新鮮有趣。然藝術又不能與實際人生距離太遠，距離太遠，則不能入情入理。距離遠近適當，此藝術之所以爲藝術也。中國畫不重形似，蓋以其與實物無距離，無距離則與照像何異？然又不完全脫離形似，亦卽不能距離實物太遠，距離太遠，則失之物理，難與「造物爭奇。」此卽顧愷之所謂：「以形寫神」，「遷思妙得」是也。愷之於魏晉勝流畫贊中曰：「若輕物宜利其筆，重宜陳其迹，各以全其想。」「凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神，而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。」（張彥遠，歷代名畫記卷五所引）通神便是後來謝赫所謂氣韻，則氣韻不能脫離形似可知。道子不用界筆直尺而能彎弧挺刃，植柱構梁者，以其能「守其神，專其一……意存畫先，畫盡意在。」以其能「不滯於手，不凝於心，不知然而然。雖彎弧挺刃，植柱構梁，則界筆直尺，豈得入於其間哉。」（歷代名畫記卷二）後人能道出此中奧妙者絕少，有之，惟王孟端、惲南田、方薰、陳衡恪數家耳。孟端曰：「今人或寥寥數筆，自矜高簡，或重床叠屋，一味顢頇，動曰不求形似，豈知昔人所云不求形似者，不似之似也。」（書畫傳習錄）南田曰：「不求形似，正是潛移造化而與天遊，近人只求形似，愈似所以愈離。」（南田畫跋）

方薰曰：「畫不尙形似，須作活語參解，如冠不可巾，衣不可裳，履可不屩，亭不可堂，牖不可戶，此物理所定而不可相假者。古人謂不尙形似，乃形之不足而務有其神也。」（山靜居畫論）陳衡恪曰：「元之四大家，皆品格高尙，學問淵博……其畫都非不形似，格法精備，何嘗牽強不周到？不完足？卽雲林不求形似，其畫樹何嘗不似樹？畫石何嘗不似石？所謂不求形似者，其精神不專注重於形似，如畫工之鈎心鬥角，惟形之是求耳。其用筆時，另有一種意思，另有一種寄託，不斤斤然刻舟求劍，自然天機流暢耳。」（中國文人畫之研究）而孟端的「不似之似」一語，尤爲中國畫形似問題最精到的解答。由此可知中國畫自莊子以來，直至現在，都偏重天人合一，心物調和的解釋，這與中國的傳統精神是有密切的關係的；也可說是魏晉以來，中國士大夫階級一種超然物外的玩世人生觀的表現。

民國二十九年三月在昆明雞鳴橋復興村。

中國藝術考古學之進展

吾國藝術之淵源古遠，數千年來，復不斷吸收外來藝術之精華，從而融洽之，蔚爲一偉大之藝術。然唐宋以前之繪畫，少有傳留；古代建築，多已毀壞，金石雕刻，亦多湮沒地下，無由窺見其面目。故往昔之言中國藝術史者，徒據文獻紀載，難免隔履搔足之憾，是中國藝術史之研究，必賴藝術考古學之助始可有爲也明矣。

吾國考古學肇始於宋，惟士大夫向以藝術小技，輒不屑爲；清代金石之學雖盛，然多注重銘文款識之研究，於古代銅器之形制花紋等藝術，則未及也。

中國古代藝術，正式作考古學之研究者，實始於西人。山東武氏墓祠畫石，西人聞名已久。一八九三年，法人沙畹(E. Chavannes)，採得各種拓本，排比整理，加以考釋，著爲兩漢墓石刻像研究 (La sculpture Sur Pierre en Chine au Temps des Deux Dynasties Han). 沙氏一九〇七年又親來華北旅行，調查所及，有鴨綠江畔之好太王碑、山東漢墓石刻、陝西、山西、河南各地石窟造像，後刊行中國北部考古查踏記 (Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale). 斯格蘭 (V. Segalen) 於一九一四年組

沙氏之後，東來吾國，足跡遍歷四川、山西、陝西各地，調查秦始皇陵、漢陵及其他佛教遺蹟多處。著有中國西部考古記 (Premier Exposé des Résultats Archéologiques Obtenus dans La Chine Occidentale Par la Mission Gilbert de Voisins, Jean Latirgue et Victor Segalen. 馮承鈞中譯本，商務。)另有圖錄二册，貢獻殊大。

新疆爲古代中西交通要道，漢唐間，西域各國內屬者甚衆。當時吾國藝術乃隨政治勢力而傳播於西域，西方藝術，亦由西域而傳入中土。故欲研究中西藝術交涉之過程，西域藝術實爲最可靠之資料。一九〇〇年間，英印度政府派匈人斯坦因氏 (Aurel Stein) 至天山北路探查佛教藝術，一九〇六——〇八，一九一三——一六，一九三〇年間，斯氏更作第二、三、四次之探險，前後發掘和闐、高昌、吐魯番、雅尼、樓蘭等遺址，得古代佛教壁畫、刻像、絹織品，又於敦煌石窟得唐代寫經多種。著有中國突厥斯坦考古地形之初步報告 (Preliminary Report of A Journey of Archaeological and Topographical Exploration in Chinese Turkistan, 1901.) 沙埋和闐遺趾 (Sand-buried of Khotan, 1908.), 古代和闐 (Ancient Khotan, 1907.), 沙漠中之契丹遺趾 (Ruins of Desert Cathay. 1912.), 西域攷古圖記 (Serindia, 1921.) 亞洲腹部考古記 (Inner-most Asia, 1928.). 另有 On Ancient Central-Asia Tracks, 1937,(向達中譯本，西域考古記)於數次探險經過，作一簡畧之敍述。德國亦於一九〇二年派印度美術史研究專家格倫維遼爾 (A.

Grünwedel) 及胡德 (Huth) 來庫車、吐魯番等處發掘。一九〇四年，再派勒・可克 (Le Coq) 氏調査高昌諸遺址，發現漢唐佛教壁畫甚多。一九一三——一四年間，勒氏復作第四次探險。格氏報告書有伊地庫車及其附近考古報告 (Bericht über Archaeologische Arbeiten in Idkutschari und Umgebung im Winter,1903), 中國突厥斯坦之古代佛教塔寺 (Alt-Buddhistische Kultstätten in Chinesische Turkistan, 1902.), 古代庫車 (Alt-Kutscha), 阿毗斯達經中的魔鬼及其與中亞佛教造像之關係 (Die Teufel des Avesta und Ihre Beziehungen Zur Ikonographie des Buddhismus Zentral-Asiens. 1924.). 勒氏報告書有中國突厥斯坦吐魯番探險之起源旅程及成績簡報 (A Short Account of the Origin, Journey, and Results of the First Royal Prussian Expedition to Turfan in Chinese Turkistan), 中亞後期之佛教 (Dir Buddhistische Spätantike Mittel-Asien), 中亞藝術文化史 (Bilderattas zur Kunst und Kultur Geschichte Mittel-Asiens)等。一九〇五年，法人伯希和(Paul Pelliot)亦至新疆庫車一帶調査，得藝術品甚多，並於敦煌運去佛經無數，著有中亞三年考古記 (Trois ans en Asie Centrale) 及伯希和中亞探險報告 (Report de M. Paul Pelliot sur sa Mission au Asie Centrale), 古代西域之藝術，始得重現於今日。

美國費城博物館，(Philadelphia Museum) 前後收藏吾國陶器、玉器、明器甚多。

一九〇九年間，羅弗爾 (B. Laufer) 就該館所藏遺物，作精細之研究，著爲漢代之陶器 (Chinese Pottery of the Han Dynasty), 古玉考 (Jade, 1910), 中國之土偶 (Chinese Clay Figures, 1914), 中國陶磁之起源 (The Beginnings of Procelain in China, 1914) 及漢代墓石雕刻研究 (Chinese Grave Sculptures of the Han Dynasty, 1911.) 諸書，古玉考，尤爲世所稱道。

吾國史前藝術爲今日所知者，惟有新石器時代之彩陶，於此研究最早者爲瑞典之安特生，(J. G. Andersson) 安氏於一九一九年間來華考察，一九二一年發掘遼寧錦西縣之沙鍋屯，秋間發掘河南之仰韶村。一九二三至二四年發掘青海、甘肅附近之貴德、西寧、鎮番、道河、寧定、馬廠等處，均爲新石器時代至金石併用時代遺址，發現彩陶碎片極多。著甘肅考古記 (Preliminary Report on Archaeological Research in Kan-su) 及中華遠古之文化 (An Early Chinese Culture) 二書。據安氏之研究，中國新石器時代之彩陶花紋有螺旋紋、同心圓紋、鳥帶紋、三角形紋、網形紋、回紋、犬形紋、羊形紋、蛇形紋，以之與特萊波里 (Tripolie) 及亞諾 (Anau), 蘇沙 (Susa) 彩陶紋樣相比較，其類似之點既多且切，乃主張中國新石器時代之彩陶藝術，實由西方傳來。亞恩 (T. J. Arne) 著河南石器時代之彩陶，(Painted Stone Age Pottery from the Province of Honan, China.) 亦主其說。安氏立論，雖未精審，然安氏之前，言中國史前陶器藝術者，似無其

人，安氏開山之功，不可磨滅。

一九二三年間，碧蘇布 (C. W. Bishop) 於河南新鄭古墓中得銅器多種，有鐘、鼎、尊、甗、鬲、戈及馬具等。尚有蓆印紋陶器。同年，汪尼克 (L. Wannieck) 亦於大同附近之李峪村得銅器一群，據云爲秦始皇巡狩時祭器，形制與殷周者不同，因稱之爲秦式銅器，且云其受塞種藝術之影響。

金上京遺址在哈爾濱東郊七里，俗稱白城。一九二三——二四年間，哈爾濱博物館之達爾馬提夫 (T. J. Thlmatcheff) 於此作種種探查，發現瓦甎、古泉、印璽、銅鏡及雕像。該館又於一九三一年派亞尼爾特 (E. E. Ahnert)，魯卡斯金 (Lukashkin) 二氏調查吉林城鏡泊湖一帶遺址，發掘古代勃海國上京龍泉府遺址，勃海古城之建築，由是得以明瞭。

蒙古沙漠地帶，古墓甚多。一九〇六——〇九年間，芬蘭攷古學會派格拉諾 (J. G. Gräno) 及曼湟爾欽 (C. G. E. Maunerheim) 調查此等古墓周圍之刻石。一九〇八年，俄人哥澤洛夫 (P. K. Kozloff) 於伊特新溝 (Etsin-gol) 發現西夏舊都遺址，得佛畫多種。其後斯坦因、斯文赫定 (Sven Hedin) 相繼至其地，亦有所得。一九二四年，哥澤洛夫又於外蒙發掘古墓十餘座，得金屬飾板、鼎、杯、鏡鑑、漆器、絨氈、絹織品及琥珀等物，一漆杯上有「建平五年」銘文，哥氏乃斷定爲漢代匈奴人之墳墓。結果刊行哥澤洛

夫蒙藏探險報告書(Krotkie Otchety Expeditsiey po Iasledovaniyn Severnoy Mongolii ve Svyazie Mongolo Tihetskoy Expeditsiey P. K. Kozloff, 1925) 執筆者除哥氏本人外，尚有特布洛烏科夫(S. A. Teploikhov), 波賴諾夫(B. B. Polgnov) 等人，書中詳論漢代藝術與塞種・西伯利亞(Skythal-Siberia) 藝術之關係，頗饒興趣。

日人於吾國古代藝術之發掘調查研究，致力亦多。一九〇二年，伊東忠太至山西大同雲崗調查石窟建築，著有中國建築史一書，另有圖片拓本凡二册。一九一六年，關野貞來華調查山東各地漢墓，著山東省漢墓之表飾一書，一九一八年又至山西調查天龍山石窟，一九三八年刊行中國之建築與藝術一書。一九二二年，常盤大定至河北調查響堂山石窟，後又遍歷華南佛教勝地，著有中國佛教史蹟凡數集，直至一九二九年間，彼前後來華凡五次，一九三八年復刊行中國佛教踏查記，爲研究吾國佛教藝術之重要資料。

一九二七年，濱田耕作等發掘遼東半島之貔子窩、單砣子、高麗寨等處，得完整之陶鬲、陶豆及彩陶碎片，刊行貔子窩一書。至翌年，原田淑人又於旅順老鐵山發掘牧羊城漢墓，墓爲甎槨，出土明器甚多，刊南山裏一書，由是得見漢代墓槨建築之殘影。一九三五年，濱田耕作發掘熱河赤峯新石器時代及金石併用時代遺址，得彩陶碎片無數。貔子窩及赤峯出土彩陶與黃河流域出土者無異，吾國彩陶藝術傳播之廣，可想見矣。

吾國銅器流落海外者極多，在日本以住友家藏最富。一九一九年，濱田耕作選其所藏

銅器，著爲圖錄，名曰泉屋清賞。梅原末治於一九二〇年間赴歐美攷察，取西人所藏吾國銅器攝影測量，著爲中國古銅精華，一九二二年復刋行漢以前之銅鏡一書，一九三七年，又將洛陽金村出土銅器，輯爲洛陽金村古墓聚英，貢獻尤多。

一九〇二年，當斯坦因至西域探險之際，日本西本願寺大谷光瑞等亦組織調查隊赴新疆發掘，參加工作者有橘瑞超、野村榮三郎、吉川小五郎。至一九一四年間，前後探險凡三次，於高昌等遺址掘得佛教藝術品甚多，均藏旅順、京城兩博物館。後由羽田亨輯爲西域攷古圖譜二卷。松本榮一年來專力研究敦煌壁畫，一九三七年，刋行敦煌壁畫研究凡二卷，插圖甚豐。

濱田耕作於吾國冥器之研究，用力頗多。一九一二年發掘旅順刁家屯、營城子、牧羊城漢墓，所得冥器有鼎、竈、井、家屋、人、畜等。一九二四年，復以之與英人達連斯(T. Torrance)於四川岷江漢墓及洛陽漢墓出土者作比較研究，著爲中國古明器泥象圖說，另有六朝之土偶一文，刋攷古學雜誌十五卷六期。大塚稔近亦發表中國古明器泥像圖鑑一書，材料相當豐富。

熱河林西白塔子西北，爲遼慶陵所在地，該地共有陵墓十餘座。一九三〇年，鳥居龍藏至該處，發現東陵內之壁畫，作人物山水圖。人物皆着遼服，山水畫之筆法與宋畫頗異，氏於遼代壁畫攷一文中，乃斷爲遼人所作。內蒙上都遺址，一九三七年爲京都帝國大

學原田淑人所發掘，察哈爾蔚縣戰國舊城，亦於一九三八年爲九州帝國大學所掘，發現刻紋磚瓦甚多。

朝鮮平壤府大同江一帶爲舊樂浪遺址，漢武帝時，征服朝鮮北部，設置爲郡。一九一六年，關野貞於此發掘漢墓十餘座，墓之構造有磚槨及木槨二種，遺物有銅鏡、銅壺、刀劍、玉器、印璽及漆器，全屬漢物。其報告書有樂浪郡時代之遺蹟（朝鮮總督府特別報告第四册）。一九二五年，原田淑人繼而發掘王盱墓，發現漆器尤多，報告書有樂浪一册。樂浪出土遺物，最可注意者爲漆器，有盤、筐、箱、案、几，其上飾以種種花紋，有神仙、龍、虎畫像，筆法優秀而遒勁。於此不特可見漢代漆器工藝之精緻，且可窺見漢代繪畫風趣之一班。

攷古學方法之輸入我國，爲時甚暫，國人從事藝術攷古學研究者不多；然自中央研究院成立以來，歷史語言研究所諸人，致力田野攷古工作頗勤，十餘年來，成積卓著。同時，國立北平故宮博物院、南京中央古物保管委員會相繼成立，吾國古代藝術遺物，得以保存，由是而此學之研究，漸有突飛猛進之勢，其成就亦有足述者。

吾國銅器藝術之精美，冠於世界。國人致力此學者，當推容庚，容氏任北平故宮博物院古物審查委員，曾就遼寧行宮所藏殷周銅器中，選得九十二器，著爲圖錄，名曰寶蘊樓彝器圖錄，此外有頌齋吉金圖錄（容氏自藏器）、善齋彝器圖錄（劉體智藏器）等。郭沫

著於銅器花紋形制，又進而作比較研究，著作亦多。此外如徐中舒、唐蘭等，均有著作。吾國銅器之研究，至此一變從來側重銘文之氣習，轉而作藝術學上之探究矣。

河南安陽爲殷代舊墟，民國十七年至廿二年間，中央研究院正式發掘其地，前後凡七次。發現殷代墳墓及宮室遺址，出土遺物銅器有爵、觚、斝、卣、彝、鼎、盤；骨器有梳、笄及盤碟，笄頂常刻以獸頭或各種花紋。玉器多刻爲動物形，如魚、虎、兎、鴞、燕、鴿、蛙、蟬、長尾鳥、蝙蝠等。尙有大理石雕刻。樂器有磬、鐃、塤、鼓。建築遺址中發見石柱礎等。由此可見殷代藝術發達之一班，後刋行安陽發掘報告凡四期。殷墟發掘，實開中國藝術攷古學上新紀元。

斯坦因、勒•可克到西北調查發掘，將吾國古物捲載而去，國人受此刺激，於西北藝術攷古工作，亦圖急起直追。民國十四年，美國瓦湟爾 (J. Warnner) 等赴敦煌攷察，北京大學國學研究所派陳萬里隨行，陳氏於敦煌石窟壁畫雕刻，亦作粗畧之調查，著有西行日記及敦煌壁畫集。十六年，瑞典斯文赫定與吾國政府合組西北科學攷察團，赴吐魯番各地調查，吾國團員有黃文弼氏，於西北發見頗多，黃氏著有高昌陶集及高昌磚集。民國十三年，顧頡剛氏於蘇州甪直鎭之保聖寺發現唐代塑像，後經攷究，斷爲楊惠之所作。顧氏撰楊惠之的塑像一文，刋小說月報十五卷一號，湮沒千載之神物，至此始爲世人所知。民國十五年間，有人携佛畫至北平求售，傳出自山西稷山縣小寧村之興化寺，爲北京大學購

得，知爲宋代壁畫。其後李濟氏親到其地調查，據云寺內前後院東西兩壁均有圖畫，惜已被人剝去，北壁佛畫尙存，東壁幷有「時大元國歲次戊戌仲秋賞生十四葉二葉」字樣，爲元初之作無疑，黃文弼就此加以攷釋，著爲山西興化寺壁畫名相考一文，載北京大學國學月刊第一期。

滕固於民國二十二年間，受中央古物保管委員會之派，前赴豫、陝調查古蹟，調查所及有河南相國寺、天寧寺、寶山石窟、洛陽白馬寺、龍門石窟及雲崗石窟，著有征途訪古記，其中記述龍門、雲崗二窟造像較詳。

民國十年間，河北鉅鹿時有宋窯出土，北平歷史博物館派裘善元至其地從事發掘，於深三丈之處，發現宋代遺址，得陶器及其他工藝品甚多。二十年，馬衡等發掘河北易縣燕遺址，得銅器瓦當無數，戰國時代之城堡建築，由是得見其概。

中國古代建築，國人硏究者少，民初朱啓鈐氏創辦中國營造學社，其後梁思成氏任該社法式組主任，曾調查各地寺院、佛塔、陵墓、宮殿、廟宇，分別測量攝影，幷參証文獻紀載，以究明古代建築之制度。著作行世者有大同古建築調查報告，內除調查華嚴寺、善化寺報告外，附有雲崗石窟中所表現的北魏建築一文。外又編琉璃瓦、斗拱、石欄杆、石台基等專集，爲硏究中國建築史頗富價值之作。朱偰偶亦從事此種工作，朱氏曾至北平故宮各處攝影，加以考釋，著爲元大都宮殿考，另有建康蘭陵六朝陵墓考一書。

吾國史前陶器藝術之研究，雖始於西人，然彼輩立論未審，錯誤實多。自國人李濟、梁思永、吳金鼎出，此種錯誤，得以糾正不少。李梁兩氏爲吾國史前考古學之權威，歷來各地出土陶器，均由二氏主持研究，建樹頗多。吳氏著中國史前陶器，(Prehistoric Pottery in China) 於吾國史前陶器作綜合的研究，極爲學者所稱道。

國內藝術考古學之團體組織，近年前後成立。民國二十四年，容庚等創辦考古學社於北平，社員遍及全國各地，其宗旨以交換考古學知識爲主。除刊行考古社刊六期外，另印行專書，有容氏之漢武梁祠畫象錄、古石刻零拾及王振鐸之漢代壙磚集錄等十餘種。二十六年，滕固發起組織中國藝術史學會，其主旨在流通關於藝術史罕見及新出材料，蒐集國內外出版之藝術圖譜，協助政府保護本國藝術珍品。會員有滕固、朱希祖、宗白華、胡光煒、馬衡、陳之佛、徐中舒、黃文弼、梁思成、董作賓、羅香林、岑家梧等。中國藝術考古學至此已開一新局面，惜因抗戰爆發，工作遂陷停頓。

綜上所述，國內外學者年來於藝術考古學之研究，雖已畧具規模，然吾人所要求者實不止此。竊以爲研究中國藝術史者，除闡明一時一地藝術之特質外，中外藝術傳播之途徑及其融合之過程，亦須詳爲探究。此固有賴於藝術考古學之助，而今日中國藝術史上急欲明瞭者，尚有數事，試畧言之，以明今後中國藝術考古學之趨向焉。

一、吾人今日所知中國史前藝術，最早者當爲新石器時代之陶器裝飾，前此惟有周口

店鴿子堂洞第二石英層 (Quartz Horizon II) 文化層 C 出土屬於中部舊石器時代之骨器，及廣西武鳴上部舊石器時代之石器，表面施以簡單之刻紋，此外別無所得。歐洲舊石器時代遺址，如 Brassempory, Mas d'Azil, Placard, St. Marcel 各洞出土之石器及骨角器，均刻動物形。又如 La Mouthe, Comparelles. Pair-non-Pair, Niaux, Font-de-Gomme, Castillo, Marsoulas, Altamira 等洞，更於洞壁上施以刻紋或彩畫，均為寫實體之動物圖像，輪廓正確，筆法生動，深為現代畫家所驚嘆。豈吾國舊石器時代人類缺乏格洛馬濃人之藝術天才乎？按照進化論觀點看之，世界各民族圖畫文字之發展程序，先為寫實圖畫，進而為簡省體之花紋，再進而為象形文字。吾國新石器時代陶器上所施花紋，已極發達，至殷周銅器裝飾，尤為豐富；殷代甲骨文字出現，字體仍多象形，去原始圖畫不遠，其來源當有所自，疑與新石器時代之簡省花紋，不無若何關係。然則新石器時代之花紋來源又如何乎？若以歐洲情形例之，吾國舊石器時代必有一類似格洛馬濃人之寫實藝術為之先導。以理推之固如是，其確証則有待於他日史前考古學上之發現者也。

二、吾國殷周之銅器圖飾，多作饕餮、蟠龍、蟠螭、夔鳳諸紋，形態均整，無甚變化；至春秋戰國，風格突變，動物圖像多作飛躍捲伏之狀，漸近自然之描寫，間或刻以車馬狩獵圖像，至漢而此種作風益盛，如林氏壺、羽人獵壺及武氏祠石刻皆然。此種作風

之突變，西人云其受塞種•西伯利亞藝術之影响。一九二二年羅斯達澤夫（M. Rostovtzeff）於所著南俄之伊蘭人與希腊人（Iranians and Greeks in South Russia）中，力主其說，其後哥澤洛夫、魯丁哥（J. Rudenko）．古野斯諾夫（M. P. Grjaznoff）於外蒙、南俄等處發掘銅器時代遺址，得金屬裝飾板極多，亦認爲塞種遺物。所謂塞種•西北利亞藝術，乃南俄草原地帶（Stppe）塞種藝術受伊蘭遊牧民族藝術及希臘藝術之响影而成．由南俄更向東西傳播，東方則以米奴新斯克（Minusinsk）爲中心，經蒙古、新疆而及吾國。此種藝術之主要特徵，爲飛躍之動物形或鬥獸形，如現存列寧格勒衡必博物舘（Hermitage Museum）之塞種短劍、銅鏡及裝飾板，其上所刻獅、鹿、熊、鳥等形，或蹲居、或蛇曲、或飛躍、或互相鬥爭，或互相結合而爲幻想之動物。此說曾風行一時，法人特沙克（D'Ardenne de Tizac）著中國古代藝術（L'Art Chinois Classique）亦主之。羅利克（J. N. Roerich）於西藏北部掘得銅器，汪尼克於大同得銅器，駒井和愛、江上波夫於綏遠得金屬裝飾板，亦都云其爲塞種•西伯利亞式藝術。然亦有反對之者，如賴奈克（Reinacke）氏反以塞種藝術乃受中國之影响而然。羅斯達澤夫至一九二九年著南俄及中國之勳物式樣（Animal Style in South Russia and China）一書，又復改變其意見，以漢以前之銅器，除三翼式銅鏃受塞種影响外，餘爲中國所獨創。由是而問題益增紛紜。殷周至秦漢銅器裝飾藝術作風之突變，果受外來藝術之影响乎？今日新疆、蒙古、綏遠一帶以及華北各

地出土遺物，足資解決此問題者尙少，是又有待於他日考古學之發見者也。

三、吾國與西域印度間之交通，約始於漢前，至漢唐而益盛。印度佛教藝術之傳入中土，大都由此。近自西域漢唐佛教藝術品出土，知其受北印度巴米陽 (Bāmiyān) 等處之犍陀羅式 (Gandhāra) 藝術影响甚深，犍陀羅式藝術再由西域而東傳入中原，雲崗、龍門、天龍山等石窟造像，無不含有犍陀羅式藝術之成份。然當時中印交通，除西北陸路外，尙有海道，漢書卷二八下地理志云：「自日南、障塞、徐聞、合浦，船行可五月有都元國，又船行可四月，有邑盧沒國，又船行可二十餘日，有諶離國，步行可十餘日，有夫甘都盧國。自夫甘都盧國船行可二月餘，有黃支國……平帝元始中，王莽輔政，欲耀威德，厚遺黃支王，令遣使獻生犀牛。自黃支船行可八月到皮宗。船行可二月，到日南象林界云。黃支之南，有已程不國，漢之譯使，自此還矣。」黃支國，據藤田豐八及費瑯 (G. Ferrand) 之考証，爲西域記之達羅毗荼國 (Dravidi) 都城建志補羅 (Kāncipura)，即今南印度之康野維蘭 (Conjeveram)。大概當時海道交通路綫有二：一由印度南部經錫蘭暹白古，溯依洛瓦底河而達永昌，經姚州、雅州而達中原。一由南印度經錫蘭、蘇門達臘出暹羅灣而達廣州，再由廣州經桂林、牂牁而達洛陽，或由海道經揚州而達洛陽。其時南印度古國有二，一曰朱羅 (Cola)，一曰般荼 (Pandya)，旋有拔羅婆 (Pallava) 朝代案達羅而興，臣服二國，建都於建志補羅，文化甚盛。近來在馬达拉斯 (Madras) 之亞馬拉維

特(Amaravati)發現佛塔，上有種種雕像，足爲案達羅、拔羅婆藝術之代表，所作人物衣褶花紋，全與西北印度之犍陀羅式異。故由海道傳入吾國之南印度藝術，當與由西域傳入者不同。羅香林於民國廿九年在桂林郊外發現佛教磨崖，其建築式樣與造像手法，均與雲岡、龍門者不同，即可証明。要之，海道傳入之南印度佛教藝術，必與北方陸路傳入者異其系統，然其系統若何，惟於南方佛教遺蹟之發掘研究，始能明之。

四、吾國古代建築之華美壯麗，各國罕有其匹。漢之未央宮，據劉歆之西京雜記云：「未央宮，周圍二十二里九十五步五尺，街道周圍七十里。台殿四十三，其三十二在外，其十一在後宮，池十三，山六，亦在後宮，門闥凡九十五。」隋煬帝所建之迷樓，韓偓之迷樓記云其「樓閣高下，軒窗掩映，幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬，回環四合，曲屋自通，上下金碧。金虵伏於棟下，玉獸蹲於戶傍，壁砌生光，瑣窗生日，工巧之極，自古無也。費用金玉，帑庫爲之一，空人誤入者，終日不能出。」佛教建築中，如北魏之永寧寺，洛陽伽藍記云寺有九層浮圖一所，高九十尺，刹復加十丈，刹上有金寶瓶，瓶下有承露金盤三十重，塔角垂有金鐸。浮圖之北有佛殿一所，又有僧房樓觀一千餘間。此種記載，是否完全確實，尚有疑問，然其建築工程之浩大可見。可惜歷代各種建築物，均已毀壞，無復存留，故今日之欲言建築史者，無由考據。然吾人亦應尋其遺址而發掘之，或尚能得一磚一瓦，一椽一柱，積集若干遺址之所得，未嘗不可據之以恢復其原形。至現存寺

塔、宮殿、陵墓之調查研究，又爲藝術考古學者當急之務，固無論矣。

此外，吾國古代藝術遺物，被外人攫取捆載而去，散佚海外者甚多。河南出土銅器，多歸外人所有。寶鷄銅禁，易州齊侯四器，均歸紐約博物館。雲崗、龍門、天龍山石窟佛像，散失尤多。丹陽蕭梁陵墓石辟邪，曲陽崇光寺大理石佛像，又爲盧芹齋運去。唐太宗昭陵六駿石刻，楓露紫，拳毛騧被盜往美國。繪畫如顧愷之女史箴圖卷現藏大英博物院，徽宗摹張萱搗練圖藏波士頓美術博物館，載嵩之秋林歸牧紈扇藏德國國家博物院。他如柏林民族博物館藏勒•可克於新疆發見品，大英博物院藏斯坦因新疆採掘品，巴黎國家圖書館藏伯希和於敦煌所得壁畫，列寧格勒博物館藏哥澤洛夫蒙疆發見品。私人方面如法人吉美 (E. Guimet), 英人猷摩佛蒲羅斯 (Eumorfopoulos), 羅弗爾，英皇喬治五世，美國羅格菲斐 (Rockefeller), 日人住友等，均藏吾國銅器、陶瓷甚多。今後考古學者應到國外將之攝影製模及作系統之搜剔，携回國內，其有助於中國藝術史之研究，當匪鮮矣。

民國三十年四月在四川壁山天上宮。

中國民俗藝術概說

民俗學（Folk-Lore）之含義，學者間意見至不一致。就作者個人觀察，它只是研究文明民族遺留於下層社會之傳統的信仰、習俗、歌謠、傳說及藝術的科學，而初民（Primitive Peoples）風習，則屬民族學（Ethnology）的範圍，民俗學可以置之不問。

民俗學大致可別爲普通民俗學及特殊民俗學二部門，後者復可分爲宗教民俗學及藝術民俗學等等。藝術民俗學則以研究文明民族之民間藝術爲對象，其內容亦極廣泛。按照一九二八年國際聯盟學術合作委員會擬召開民間藝術國際大會時所規定，計有：（一）民間各種造型藝術，家具、裝飾、工具、武器等屬之。（二）民間各種舞樂與戲劇。簡言之，卽包括空間藝術及時間藝術，所有民間藝術，均屬於藝術民俗學範圍之中。

中國自史前時代迄今，其間境內各族文化，經過悠久的歷史融化作用，形成今日之民間藝術，內容至爲豐富，粗略分之，有下列各項：

（一）工藝：

（1）織繡：包括織錦、刺繡及印花。

(2)漆器。

(3)陶、瓷。

(4)銅、玉。

(5)竹刻、象牙刻。

(6)玩具：包括假面及紙牌等博具。

(7)貨幣：側重於壓勝錢及花錢等。

(二)繪畫：包括廟祠壁畫、神像、符咒、紙紮。

(三)建築：包括神社、廟祠、第宅、墳墓。

(四)雕塑：包括神像及屋宇裝飾。

(五)舞樂：包括道巫祭舞、百戲、儺舞及各種民間戲劇、音樂等。

(六)歌謠：包括勞動歌、叫賣詞、哭詞、情歌、童謠等。

中國民俗工藝中，織錦為著，蜀錦尤盛，三國時諸葛亮曾稱：「今日國貧民虛，決敵之資，唯望於錦。」又左思蜀都賦：「闠闠之裏，使巧之家，百室離房，機杼相和，貝錦斐成，濯色江波。」可見其盛況。日本法隆寺藏蜀江錦一幅，傳為七世紀物，作格子文，四周配以唐草，燦爛奪目。今成都錦，人多用為被面，經緯均用精絲或金銀絲，與杭州織錦齊名。刺繡唐代極盛，傳專供楊貴妃服用之織繡工人，多至七百，唐繡今所存者無多。

宋人刺繡，用途益廣，除服飾外，可繡詩畫。董其昌，筠清軒祕錄云：「宋人之繡，針線細密，用絨止一二絲，用針如髮細者爲之，設色精妙，光采射目。山水分遠近之趣，樓閣得深邃之體，人物具瞻眺生動之情，花草極綽約嚵唼之態。佳者較畫更勝，望之三趣悉備。十指春風，蓋至此乎。」明代顧匯海妾繆氏，繡畫則以纖巧見稱，至今尙稱顧繡（註一）。今江蘇丹陽正則女校教員楊守玉，復發明亂針繡，不拘行列，所繡人物山水花鳥，無不精絕，堪稱刺繡之上品。邊地宗族，衣飾上之刺繡，精者亦多。

地毯亦爲一種織繡品，西北產毛之區出產較多。製法則半織半繡，置經綫於機上，用指及針纂綴緯線而成。圖案有幾何文及傳統之吉祥文：金魚、海鳥、蓮花等紋，則間亦用之。

漆器之起源較早，史記，刺客列傳，豫讓傳：「趙襄子與韓魏合謀滅智伯，滅智伯之後而三分其地，趙襄子最怨智伯，漆其頭以爲飲器。」是漆當源於春秋戰國前。近日商承祚於長沙得楚漆器多種，雕畫極爲秀麗。（註二）秦漢以後，使用益廣，如朝鮮樂浪出土漢漆器有案、几、盤、杯、杓、洗、奩等等，紋飾精絕。今各地流行漆器，可別爲畫漆及雕漆二種，畫漆以廣東福建爲著，廣東出產漆箱，光潤堅滑。又有於黑漆地上描金者，花紋自花鳥山水而至人物仕女，最爲繁縟。外有漆奩、漆盤、漆扇，尤爲名貴。福州漆器，花紋凸起，則以纖細見長，所造漆屛、漆盤、式樣別緻。雕漆先雕骨胎，然後施漆，來源

亦久。高深甫，燕閒清賞箋云：「宋人雕紅漆器，如宮中用盒，多以金銀爲胎，以朱漆厚堆至數十層，始刻人物、樓台、花草等像。刀法之工，雕鏤之巧，儼若圖畫。有錫胎者，有蠟地者，紅花黃地，二色炫觀。有用五色漆胎，刻法深淺，隨粧露色，若紅花綠葉，黃心黑石之類，奪目可觀……又以朱爲地刻錦，以黑爲面刻花，錦地壓花，紅黑可愛，然多合製，而盤盒次之。」今北平雕漆，最爲精美，乃以漆中和以硃砂，故呈紅色，施漆多至數十層，俟其稍乾後以刀雕刻花鳥人物，類似浮雕焉。

陶瓷器中，陶器發明極早，我國新石器時代仰韶彩陶，優美無比。殷墟出土白陶，表面所刻饕餮、夔鳳紋樣，尤爲他處所未見。陶器加釉則爲瓷，最早見於漢世。瓷有四種：（一）無彩瓷，有素白瓷、碎紋瓷、吹釉瓷等。（二）彩畫瓷，有紺青、宦紅、海水青、粉紅及各色彩畫等瓷。（三）嵌鑲瓷，有瑪瑙、大理石等嵌鑲瓷。（四）洋瓷，有素白、藍畫，琺瑯及歐化風景畫等瓷。瓷器之骨胎土質及施釉，因時地不同而各具特色，如唐越窯瑩白如玉，邢窯細色如粉，東窯白中透灰，汝窯淺黃，霍窯白膩而微黃，景德窯瑩白光澤。景德至今猶爲我國瓷器出產之中心地。

銅器玉器亦爲我國重要之工藝品，殷周銅器可約爲數種，即禮器：有鼎、彝、尊等；容器有斗、勺、匜、觚、角、爵、豆、簋、盨、盤、洗等；樂器有鐘、鐸；兵器：有戈、戟、刀、劍；普通器：有斧、鑿；外有鏡鑑之類。銅器裝飾尤多，有鑄造者，有鍛鍊者。

紋樣有饕餮頭、牛頭、羊頭、鹿頭、象頭、夔龍、鳳、蟠螭、虺、象、蟬等。其他雷紋，波紋、及螺旋紋、則頗富於變化。我國今日各種裝飾圖案，多淵源於此。惜銅器工藝，秦漢以後，日見衰落，今日民間銅器，只有寺廟之鼎、鑪、香案之類而已。玉器發現於新石器時代，入有史以後，使用益廣。禮記玉藻云：「君子無故，玉不去身。」是知古人佩玉之普遍。佩玉有瑀、琚、璜、衡、牙、珩、璁、觿、環、笄等等。禮器則有圭、璧、琮、璋之屬。其表面色澤亦有多種，陳性，玉紀云：「玉有九色，玄如澄水曰瑿，藍如靛沫曰碧，青如鮮苔曰𤩽，綠如翠羽曰瓐，黃如蒸栗曰玵，赤如丹砂曰瓊，紫如凝血曰璊，黑如墨光曰瑎，白如割肪曰瑳，赤白斑花曰瑌。」此均爲天然之本色。至於古玉因其出土處不同，亦顯出各種色澤，陳氏又云：「舊玉則當分別外沁之色，所謂沁者，凡玉入土年久，則地中水銀沁入玉裏，相鄰之松香石灰以及各物有色者，皆隨之浸淫於中，如下染缸，遇紅卽沾紅色，遇綠卽沾綠色，故入土重出之玉，無有不沾顏色者，若無水銀沁入，雖鄰入顏色，亦不能入玉也。有受黃土沁者，其色黃，名曰玵黃；有受靛青沁者，其色藍，名曰玵青；有受石灰沁者，其色紅，名曰孩兒面；有受水銀沁者，其色黑，名曰純漆黑；有受血沁者，其色赤，名曰棗皮紅；有受銅沁者，其色綠，名曰鸚哥綠。此外雜色甚夥，有硃砂紅、雞血紅、櫻毛紫、茄皮紫、松花綠、白菓綠、秋葵黃、老酒黃、魚肚白、糙米白、蝦子青、鼻涕青、以及雨過天青、澄潭水蒼諸色。受沁之源難以深考，總名之曰十三彩。

又有各種巧沁花色，如蝦蟆皮、灑珠點，碎瓷文、牛毛文、唐爛斑等名，皆出人意料之外者。」今民間所用佩玉、鎮玉、保存古制者仍多。

竹刻工藝，起源於齊梁間，至近代而益盛。宋高宗時有詹成者，能於竹片上刻宮室、人物、花鳥。明代南京濮仲謙刻竹，據張岱云：「勾勒數刀，價以兩計」，爲時所重如此。嘉定朱松鄰亦精竹刻，不寸之質，作山水人物樓閣，無不肖妙，其子纓，孫稚征，均精此道，往往刀不苟下，所刻人物，臻極妙境。嘉定至今尙以竹刻著名，或淵源朱氏一門也。象牙刻，則以廣東爲盛，廣州大新街象牙雕刻商店數十家，多爲精巧小型玩具，曾見方寸象牙，刻爲球珠數層，又以半寸象牙刻蘭亭序一篇，精細無比。

民間玩具最普遍者爲假面，假面當源於上代驅儺之方相。周禮：「方相氏掌，蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而事儺。」年前國立中央研究院歷史語言研究所清理壽縣楚墓，亦發現銅質方相。漢魏百戲及隋唐撥頭代面，假面尤多。今民間假面慣作大頭佛及鍾馗像，餘則模倣平劇臉譜。兒童玩具又有刀劍等武器及陶製人物，可賴以窺見民間雕塑工藝之一班。

博具之富於藝術意味者，厥爲紙牌。紙牌在明代稱爲馬弔牌。嘉靖間金學詩，牧豬閒話述其形式云：「分爲十萬貫、萬貫、索子、文錢、四門。文錢、索子、萬貫，皆自一至九，各九頁。十萬貫亦稱十字門，自二十萬貫始至九十萬貫、百萬貫、千萬貫、萬萬貫、

貫凡十頁。百萬貫又稱百老，千萬貫又稱紅千，萬萬貫又稱萬勝。文錢一門，尙有空湯、枝花二頁，亦十一頁。全具共二十四頁。牌色中最尊者，俱繪人形，署水滸傳宋江等諸人姓名。」杜亞泉曾見清代馬弔牌三張，其一爲百萬貫，中繪阮小五像，兩旁作「百祿是總，萬福悠同」一聯。一爲千萬貫，繪武行者像，另一爲萬萬貫，繪及時雨宋江像，兩旁以回文爲飾，筆意古拙（註三）。今之紙牌，則繪事精多矣。

貨幣中有壓勝錢、吉語錢及花錢，用於辟邪祈福，其上或鑄吉語或花紋。以其非實用品，鑄數既少，鑄工亦精。花錢等之圖案及形制，徐蔚南知之較稔，據其所言：「以雙龍搶珠爲最多，而龍之圖案，則又各不相同。其次爲雙魚三魚紋，又有雙鳳雙鹿紋，均爲動物圖案。植物圖案則有荷花、茉莉等各種花朵。余所有花錢中，以一人體圖案者爲最動人，共有八人，裸體，各人互相牽攜，繞成一環，如作遊戲體操者……古語錢之文字，可作爲風土研究之一助。例如一面作五日午時，一面花文作五種毒物，文字爲驅邪降福，花文爲鍾進士與小鬼與蝙蝠，二品均可爲端午研究之用。又如一祿字，花紋爲一鹿，鹿與祿諧音，故以鹿表祿。又如福壽雙全之文字，配以蝙蝠五頭，飛翔雲中，是以蝠代福也。又如文字爲平安吉慶，花文一筆，一錠，二枚柘榴，一雀棲於柘榴枝上，其意即爲必定如意，有喜多子，雀以示喜，而柘榴謂多子也。壓勝錢中之生肖錢……小者直徑十六釐，大者直徑七八十釐。就形而態言，一字者，例如上爲申時，下列圖案。又有一面鑄符

錄，一面有星官，其上鑄本命星官四小字，旁有一生肖者。二字者例如一面爲酉生，背爲星官及生肖。十二辰全者，有外圈爲十二生肖，其次爲圖案花文，最內爲十二辰之字，每字與生肖配合。又有十二生肖繪於十二小圓圈內，旁註生辰，或竟不註者」(註四)。

民俗繪畫，見於廟祠壁畫者爲多。廟祠壁畫似始於春秋戰國。楚辭王逸章句云：「屈原放逐……見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地、山川、神靈、琦瑋、僪佹、及古賢聖怪物行事，周流罷倦，休息其下，仰見圖畫，因書其壁，呵而問之，以渫憤懣，舒寫愁思。」足證楚之廟祠，壁畫甚多。至漢而壁畫尤盛，漢書卷六十六楊惲傳：「惲上觀西閣上畫人，指桀紂畫謂樂昌侯王武曰：「天子過此，一二問其過，可以得師矣。」」後漢書卷九〇下蔡邕傳：「光和元年，遂置鴻都門學，畫孔子及七十二弟子像。」王延壽，魯靈光殿賦：「圖畫天地，品彙羣生，雜物奇怪，山神海靈，寫載其狀，託之丹青，千變萬化，事各繆形，隨色象類，曲得其情。上紀開闢，遂古之初，五龍比翼，人皇九頭，伏羲鱗身，女媧蛇軀。鴻荒樸略，厥狀睢盱，煥炳可觀，黃帝唐虞，軒冕以庸，衣裳有殊。下及三后，婬妃亂主，烈士貞女，賢愚成敗，靡不載敍，惡以誡世，善以示後。」皆於壁上繪畫歷史故事，以爲鑒戒者。隋唐以後，佛道壁畫代之而興。唐貞觀五年，善道法師至京師，畫淨土變相三百餘壁。聖慈一寺，壁畫多至八千五百三十四所，其中有諸佛如來一千二百十五，菩薩一萬四百八十八，帝釋梵天六十四，羅漢祖僧一千七百八十五，天王明王

大神將二百六十二，經驗變相五十八，可謂洋洋大觀矣。此類壁畫存者較少。今日民間廟祠壁畫，則以民間故事爲主題，如八仙鬧東海、孟姜女哭城、薛仁貴征西以及西遊記、紅樓夢、二十四孝等故事。作者年前遊昆明金馬寺，壁上作金馬碧鷄故事圖凡數十幅，是又類本生談矣。懸掛之神像，最普遍者莫過門神，門神作二將軍，名神荼鬱壘，漢代早已流行。應劭，風俗通義祀典第八：「上古之時，有神荼鬱壘昆弟二人，性能執鬼，度朔山上，章桃樹下，簡閱百鬼。鬼無道理，妄爲人禍，神荼鬱壘，縛以葦索，執以食虎，於是縣官常以臘除夕飾桃人，垂葦茭，畫虎於門，皆追效於前事，冀以衛凶也。」其後相沿成例，乃畫神像於門。荊楚歲時記云：「正月一日，繪二神貼戶左右，左神荼，右鬱壘，俗謂之門神。」今鄉間門神，或筆繪，或套印，亦有可觀者。鍾馗像亦較普遍，相傳鍾進士能逐鬼除毒，各地於端午節貼於壁間，鍾馗短鬚怒目，執劍擊妖，其前後四週，繪蛇、蠍、蟾蜍五毒。關帝像、觀音大士像及道士所用之三清圖、十殿圖，亦屬民俗繪畫之一種。至於道巫所用符咒，間有插圖。傳張天師神貓可驅邪，以黃紙印黑貓，上蓋道印，流傳至廣。道士建醮時，文字中所有插圖，則多爲象徵之幾何圖案。外如紙紮上之繪工，間有精者。

民間建築，可以神社廟祠爲代表，今人祀土地，實是古代之社。說文：「社，地主也，從示土。」禮記：「厲山氏之有天下也，其子曰柱能，殖百穀，夏之衰也，周棄繼之，故祀以爲社；共工氏之霸九州也，其子曰后，能平九土，故祀以爲社，」此雖爲一種

傳說，然可知社之所祀，不外爲土地稼穡之神。古代之社，立樹表之，尙書無逸篇：「大社惟松，東社惟柏，南社惟梓，西社惟栗，北社惟槐。」論語：「哀公問社於宰我，宰我對曰：「夏后氏以松，殷人以柏，周人以栗。」」則社樹當有多種。作者旅行黔南桂北交界地，嘗見大樹下建一小廟，內樹怪石一塊爲土地神，此當爲社之原始形式。其他各地，大率於村門建小廟，內祀神像，一男一女，爲土地公婆，小廟建築與普通屋宇相同，間或於屋脊上施以細工，或於門前樹立華表。川省鄉間，往往於大石壁間開鑿石龕，造像其內，一如佛教造像焉。

城隍廟建築，規模較大。某地一廟，內設昭應司、報應司、土地司、靈應司、顯應司、勸善司、懲惡司等等，儼然一大衙門。沿海各省之關帝廟及西南各省之孔明廟、伏波廟，遍佈各地。各省同鄉會館如天后宮、萬壽宮，則模倣宮殿建築。文廟則擴園林之盛。至南方祠堂，神殿前後或施壁畫，當爲民間建築之精華矣。

第宅建築，多拘定制，千篇一律。惟屋脊及照牆裝飾，則藝術意匠較多。屋脊前面或作八卦，或作舖頭，獅頭，以爲辟邪，左右翻轉部份則作龍尾，鮫尾，或其他動物塑像。照牆爲正門前之屏風，中間多作一福字，四周施以蝙蝠或壽星，間雕畫神仙故事。

墳墓建築，今不如古。今人築墓，外爲饅頭形，前立石碑、香案、華表及翁仲等。墓形間作龜形，意謂龜可辟邪，可使死者得以安眠也。

神像雕塑爲一種傳統藝術，某神之姿勢、表情及服飾，均有定制，故變化較少。土地神態温和，關帝紅臉鳳眼，神態壯嚴。惟作者旅行滇東時，見一武侯塑像，雙眼半閉，屈指作推算狀，採取佛道造像手法，表現武侯個性，體細入微，可稱佳構。

屋宇裝飾細工，亦屬民間雕塑，其中以窗飾、門飾，最可注意。窗飾作吉祥圖案，或梅花、菊花、蝙蝠、鹿，草（福祿壽）等紋：或作碎冰紋、梅竹紋、卍字紋、壽字紋等等。今人注意此項藝術者少，西人戴君(D. S. Dye)有中國格式研究之作，眞不可多得矣。（註五）至於照牆上之雕塑，有半浮雕或透雕之人物花鳥山水圖，亦有可觀者。

中國古代舞樂，當源於巫。說文：「巫，祝也，女能事無形，以舞降神者也。象人兩褎舞形。」鄭玄，詩譜：「巫以歌舞爲職，以樂神人者也。」可知巫以舞爲主要動作。周禮地官舞師，則專掌祭舞之事：「舞師，掌教兵舞，帥而舞山川之祭祀，教帗舞，帥而舞社稷之祭祀，教羽舞，帥而舞四方之祭祀，教皇舞，帥而舞旱暵之事。」至今民間道巫，仍以舞蹈爲儀式之一部分，道巫舞有所謂蹈北斗，奏天罡，上刀梯，過火山等，均以舞爲主要動作。宗教跳舞之規模較大者爲儺舞，周禮述方相氏事儺，後世儺舞，多本此制，後漢書卷十五禮儀志：「先臘一日大儺，謂之逐疫。其儀：選中黃門子弟年十歲以上，十二以下百二十人爲侲子，皆赤幘，皂製，執大鼗。方相氏黃金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾。十二獸有衣毛角，中黃門行之，冗從僕射將之，以逐惡鬼於禁中。夜漏上水，朝

臣會侍中尙書御史謁者虎賁羽林郎將執事，皆赤幘，陛衞乘輿，御前殿。黃門令奏曰：「侲子備，請逐疫。」於是中黃門倡，侲子和曰：「甲作食殃，胇胃食虎，雄伯食魅，騰簡食不祥，攬諸食咎，伯奇食夢，強梁祖明共食磔，死寄生，委隨食觀，錯斷食巨，窮奇騰根共食蠱，凡使十二神追惡凶，赫女軀，拉女幹，節解女肉，抽女肺腸，女不急去，後者爲糧。」因作方相與十二獸儛，嚾呼周徧前後省，三過，持炬火，送疫出端門。」當時民間儺舞或亦無異於是。現在道士建醮，仍有逬穢逐疫一科，亦類儺舞之所爲。

漢魏間中國與西域交通頻繁，域外百戲，逐漸東傳，呑刀吐火，攀竿走繩而至假面跳舞，種類極多。張衡，西京賦：「總會僊倡，戲豹舞羆，白虎鼓瑟，蒼龍吹篪。」即爲假面跳舞之描寫。隋代角觝尤盛，柳彧奏請禁絕，曾述其盛況曰：「竊見京邑，爰及外州，每以正月望夜，充街塞陌，聚戲朋遊，鳴鼓喧天，燎炬照地，人戴假面，男爲女服，倡優雜伎，詭狀異形。」（隋書卷六二柳彧傳）今之舞龍舞獅，當亦百戲之一種。樂府雜錄：「龜茲樂：……戲有五常獅子，高丈餘，各衣五色，每一獅子有一十二人，戴紅抹額，衣畫衣，執紅拂子，謂之獅子郎舞。」白居易，新樂府西凉伎篇亦云：「假面胡人弄獅子」，均可證其爲西域舞樂而流入中土者也。

中國各地土戲，則會萃當地舞樂歌謠而成，如山西梆子、徽調、楚劇、川劇、滇劇、粵劇以及各種傀儡戲、燈影戲，無不各具特色，教育部曾從事此項劇本之整理，搜羅資料

不少。作者亦致力土劇之調査，以限於力量，成就甚少。

唱歌爲原人工作時之呼聲，詩，小雅，伐木：「伐木許許，」許許像伐木之呼聲。淮南子：「今夫舉大木者，前呼邪許，後者應之。」今四川轎夫挑夫及滬港碼頭工人，每一步伐，每一動作，必有歌唱。A. Neville, J. Whymant 曾譯爲中國苦力歌謠集，至饒興趣（註六）。又市井小販，往往於叫賣聲中，雜以歌謠，藉爲標識，亦頗富音樂性。宋人曾採其聲調，製爲樂府。高承，事物起原：「嘉祐末，仁宗上仙……四海遏密，故市井初有叫果子之戲，其本蓋自至和嘉祐間叫紫蘇丸，洎樂工杜人經十叫始也。凡京師賣一物，必有聲韵，其吟哦俱不同，故市人採其聲調，間以詞章以爲戲也。」吳自牧，夢粱錄：「今街市與宅院，往往效京師叫聲，以市井諸色歌叫賣物之聲，採合宮商，成其詞也。」（卷二十）惜民俗學者，對於此種歌謠，少有注意。

民間婦女於嫁娶或喪葬時，輒哭泣而雜以歌詞，唱爲腔調，亦民俗歌謠之一種，隋唐間已有人採婦女怨嘆之聲入樂者。舊唐書卷二九，音樂志：「踏搖娘，生於隋末，隋末河內有人貌惡而嗜酒，常自號郎中，醉歸必毆其妻，其妻美色善歌，爲怨苦之詞，河朔演其曲而被之管絃，因寫其夫之容，妻之悲訴，每搖頓其身，故號踏搖娘」。今粵中嫁女，事前數夜，將嫁之女，須習哭詞，意皆痛怨媒人或父兄之無情，而使其許身於人者。喪葬時婦女之哭詞，則描寫死者事跡或訴其身後蕭條，亦輓歌之遺緒也。

青年男女相悅，輒有唱和，是爲情歌。詩經收集此類材料不少，如鄭風：「青青子衿，悠悠我心，縱我不往，子寧不嗣音，」國風：「投我以木瓜，報之以瓊琚。」齊風：「鷄既鳴矣，朝既盈矣，匪鷄則鳴，蒼蠅之聲」等皆是。今日內地農村，羈於禮教，此類情歌，似已絕跡，然邊地塞外，則頗流行。李調元，南越筆記：「東西兩粵皆尚歌，而西粵土司中尤盛，大約峒女於春秋時，布果笋籚於山中，以五綵作同心結……餘則三五采芳於山椒水湄，歌唱爲樂，男子相與蹋歌赴之，相得則唱酬終日，解衣結襟相遺而去」。此似指猺族而言，實則川、康、黔、滇之苗人、羅羅、擺夷，兩性青年行歌互答之俗，不亞於猺也。此外，尚有童謠，學者於此，致力已多，玆不復贅。

綜上所述，中國民俗藝術，種類之多，內容之富，可以概見，民俗藝術，均經長期間之傳授，而滲入民衆生活之深處，今日固已不辨其淵源來歷，然傳統之力量，已使此種藝術生命，以不期然而然之方式，繼續滋長。民間每一神像，每一歌謠，每一工藝品，均爲傳統精神之精華，吾人苟欲理解傳統生活習俗，則當自民俗藝術始。質言之，民俗藝術之研究，可爲理解民間生活之鑰匙，當無疑問。此其一。文化遺留(Survivals)之說，創自太婁(E.B. Tylor)（註七），學者於此，意見雖多，然民俗藝術，有助於還原古代藝術，則不能諱言。我國古代藝術，今日通都大邑，早已失傳，而尚可見於民間者，爲例甚多。鄉間鼓吹，都人聞之，往往失笑，殊不知其爲古樂之唯一遺存。唐代蠟染之法，除苗猺外，

今日知之者寡。古代歌者不舞，舞者不歌，其後歌舞合一演爲戲劇，而初期戲劇，除一人獨唱外，尾聲由司樂諸工唱和，如隋唐之踏搖娘，且行且歌，每至一疊，旁人齊和之曰：「踏搖娘和來，踏搖娘苦來」。今日海南土戲，仍見其例。漢魏故事畫，每作長卷，卷中又分爲若干幅，畫意幅幅相連，示其演變，今日之連環套及道士之十殿圖仍多類是。是知民俗藝術爲中國傳統藝術之遺存，可爲研究中國古代藝術之唯一活的資料。此其二。

民俗藝術之特色，爲一種實用藝術，而構成民衆生活之一面。當轎夫之邁步而歌也，爲行爲歌，幾不可辨矣，惟知必須口唱步行，始能完全其動作。道巫之舞法也，亦不知其爲舞，跳舞與巫法，早已混而爲一矣。一切民俗藝術，均可作如是觀。蓋民俗藝術已深入民衆之骨髓，與民衆生活凝固而不可分。凡中國民衆對於其固有之傳統藝術，必爲喜見而樂聞，反之必遭擯棄。由是又知今後新興藝術之創造，民族原素，必不可少，此種民族元素，可於民俗藝術中，抽鍊提取，集其精華，如此而新興藝術始能代表吾全民族之血肉生命，始爲廣大民衆所享有，則民俗藝術之研究，又有助於新興藝術之建立者至明。此其三。綜此三義，中國民俗藝術之研究，爲刻不容緩之事矣。

（註一）徐蔚南：顧繡考（二十四年，中華書局出版。）

（註二）商承祚：長沙楚器圖錄（金陵大學中國文化研究所出版）。年前我在筑垣，承商氏示其所藏，各物均極精絕。

（註三）杜亞泉：博史二九一三〇頁，又圖十一（二十二年開明）

（註四）徐蔚南：中國美術工藝，一四七一一六〇頁（二十七年中華）

（註五）D. S. Dye, A Study of Chinese Lattice. (Journal of the West China Border Research Society. Vol. 4, 1930—31.)

（註六）A. Neville, J. Whymant, Chinese Coolie Songs, (1949, London.)

（註七）E. B. Tylor, Primitive Culture. P. 16.

民國三十三年十一月在重慶沙坪壩。

中國邊疆藝術之探究

一、歐美學者初民藝術的研究

記述澳洲初民藝術最早的人，當推佐治・葛來(George Gray)，葛氏於一八四〇年到澳洲西北部旅行，曾發現洞穴數處，用彩色施以種種圖畫。翌年，發表其遊記，即記述此事(註一)。較後，斯托克斯(Stokes)及格勞史(Grosse)又介紹澳洲西北部的土人藝術，據云：澳洲西北海岸的克拉克斯(Clacks)地方，土人於岩洞上，先以紅泥塗色衣，再用白色顏料描寫鮫魚、海龜、海星、袋鼠、狗、獨木舟等，共有圖像一百五十種。約克角島(Island of Cape York)上的一處岩洞，則用黃泥渲染人像，其他各處雕畫的掌紋尤多(註二)。到了一八九八年，馬修(R. H. Mathews)氏又述菲立州(Philip County)的庫爾卡爾文市(Coolcalwin)有用紅泥畫成的手紋六十四隻，獵人州(Hunter County)的康巴拉比(Coonbaraibe)市的一塊大岩石上，又有白黃紅等色繪成的熊三十八隻(註三)。非洲北部南河(South Orange)一帶的初民藝術，一八四七年爲柯芝(Koch)及閣可澳(Jacquot)二氏所發見，石壁上施以畫雕，有象、犀、巨角野牛等(註四)。北美下加利福尼亞州的孫・波基達(San Borgita)洞壁上，也有土人描寫的手紋、太陽及

動物各種花紋，又有野牛爲矛所刺圖等（註五），威斯康臣(Wisconsin)州的布朗洞(Brown's Cave)，據代倫浩斯(Dellenhaugh)的記述（註六），有熊形與天幕形描寫。這些記述，當時純以個人趣味爲主，說不上科學的研究，然而却予歐洲學者莫大的興趣，由此而引起人類學上的探究。

初民藝術的科學研究，與博物館的設立有密切的關係。一八五一年英國蘭福斯上校(Colonel Lane—Fox)承繼了畢特・李維士(Pitt—Rivers)的遺產，開始在畢尼爾格蘭(Bethnal Green)創立一民族學博物館，後來遷設南肯星頓，(South Kensington)最後併入牛津大學，成爲有名的牛津大學民族學博物館。蘭氏自一八五二年，從事各民族工藝材料的搜集，他按照地理區域與工藝形態來加以分類，同時又依照其形式類似的程度，排比整理，這樣不特可以考察初民工藝地域的分佈，且可明瞭其演進的關係。蘭氏於一八六七至六九年間，將他這種意見，寫成原始戰爭一文（註七）；一八七四年在畢尼爾格蘭舉行的人類學研究所特別會議中，蘭氏又特別解釋他搜集這些工藝材料的方法。這就開了初民工藝研究的先河。

繼蘭氏之後，對於初民藝術從事系統的研究的爲巴爾福(Henry Balfour)氏，巴氏任牛津大學民族學博物館館長有年，他的重要著作有複弓、裝飾藝術的進化及樂弓的自然史（註八）等。，在後二種著作中，他以圖表說明他的研究方法及資料採集的態度，並說

明裝飾藝術的形式，先由於自然的調適，然後進而爲人工的調適。至於樂弓的形式有二種，一是像非洲人那樣，用牛皮帶拴成的弓弦，以木擊之，便會發出簡單的音調，有些地方又把葫蘆及其他回音的物體加繫在弓上，南美的圭亞那 (Guiana) 也有這種樂弓。巴氏認爲或者當非洲的奴隸遷移到美洲時，便把這種弓弦傳播到圭亞那去。另外一種樂弓是用五隻小弓，上面置一堅固的彎曲的竹片，弓弦接近竹片的上端，頗類五弦琴的樣子。這種樂弓，似乎也是由西非傳到東亞的，古代埃及、亞述、印度的弦琴，都是由這種原始形式發展而來。巴氏的研究法，對於後來研究初民藝術的人，啓發甚大。

斯篤爾 (Hjalmar Stolple) 早年受到畢特•李維士的影響，於初民藝術也作過種種的研究。他於一八八〇至八一年參觀歐洲各地的博物館，一八八三至八五年間，又乘維尼地號軍艦 (Vanadis) 遊歷世界，收集各種初民工藝材料。後來他任瑞典斯篤克欽 (Stock-holm) 國立自然歷史博物館 (National Museum of Natural History) 民族地理學部主任，著有原始民族裝飾藝術的進化（註九），對於玻里尼西亞土人 (Polynesian) 的藝術，作科學的研究。其後又發表美國裝飾藝術的研究，（註十）專門研究南美土人的裝飾花紋。斯氏認爲初民往往不是爲藝術而藝術，所有的裝飾藝術中，都帶有象徵主義，宗教的及巫術的實用意義，許多簡省的花紋，却源自神像的描寫。不過斯氏以爲花紋的來源也很複雜，必須從其文化環境，物質件條及技術去觀察，始能決定。

郭比烈 (E. Goblet) 及魯阿維拉 (Count I'Alviella) 於一八九一年出版象徵符號的傳播 (La Migration des Symboles) 一書，說明富有宗教意義的象徵符號的傳播途徑，例如他指出卍紋，一方面由特羅 (Troy) 東傳到日本，一方面又傳到冰島。郭氏的工作，不消說是受到斯篤爾的影响的。

一八九三年德人格羅塞 (E. Grosse) 發表其藝術的起源 (The Beginnings of Art) 一書，他就人類學上發現非、澳、美各洲土人的藝術，加以研究，一一指出它的意義。照格氏的意見，初民藝術許多不是起源於純粹的美的衝動，而是具有實際的功用。例如初民的紋身、塗色等裝飾藝術，往往有部族記號及圖騰標誌的作用。他們的季節跳舞，除了宗教意義之外，又有性的淘汰作用。此書體系嚴整，條理清晰，初民藝術的研究，到此始逐漸系統化了。

劍橋大學人類學教授哈頓 (A. C. Haddon) 氏，一八八八年間，曾到托列斯海峽 (Torres Straits)從事實地調查，他詳細研究當地土人的藝術，一八九五年發表了藝術的進化(Evolution in Art, as Illustrated by the Life Histories of Designs) 一書，指出原始藝術的發展，是由寫實體進到簡省的圖案(Conventional Design). 新幾尼亞土人的裝飾，及美洲巴拿馬土人的陶器圖案，表面看起來，都是一些簡單的綫條，可是追溯它的來源，却是一種動物形的描寫。其次，哈氏又指出初民藝術發生的動機有五，卽傳遞

消息，表現財富，巫術作用，宗教信仰及審美觀念。

希倫 (Y. Hirn) 於一九〇〇著藝術始源 (The Origin of Art)，則從心理學及社會學上考察初民藝術的起源，他以爲藝術的創作起於藝術衝動，而藝術衝動又極爲複雜，有性愛、美感、勞動、宗教、巫術等因素。性愛的衝動，尤爲普遍，顯然有些地方是受到達爾文學說的影響的。

美國近年人類學者從事北美印地安人的調查，關於初民藝術的研究，也不乏人。美國民族學局及國立自然歷史博物館諸人的著作，尤值得注意。例如馬孫 (O. T. Mason) 著的發明的起源 (The Origin of Invention)，原始文化中的婦女工作 (Woman's Share in Primitive Culture) 及美洲初民編織物 (Aboriginal American Basketry) 三書，第一本書說明原始工藝如石器，陶器等的發明的經過，第二本書指出婦女在原始時代縫製皮毛與製造陶器，於工藝上頗多貢獻，最後一書，則專門分析印第安人的編織工藝。

哥倫比亞大學人類學教授鮑亞士 (F. Boas) 原任職美國自然歷史博物館，爲現代美國歷史批評派人類學大師，他最反對直綫進化論，對於哈頓氏的初民藝術由寫實而演進到簡省花紋之說，表示異議。他以哀斯基摩 (Eskimo) 的針盒的式樣爲例，針盒有一種凸緣的小把，把上雕動物圖像，爲簡省的圖案而非寫實體，但這種圖案，只是刻雕工人故弄技巧而已，不見得一定有意模倣何種動物。（註十一）他又在原始藝術 (Primitive Art) 中指

出平原印第安人(Plain Indians)的編織物，幾何花紋却先發生，類似寫實的圖案，則較後起，二者之間，並無進化的關係。哥登維塞(A. A. Goldenweizer)在人類學(Anthropology)中，於此也有所討論。

此外，如西亞斯(R. U. Sayce)著原始藝術與工藝(Primitive Art and Crafts)，哈巴利(W. D. Hambly)著刺黥的歷史與意義及其他身體切痕之探究，(The History of Tattooing and Its Significance with some Account of other Forms of Corporal Marking)，荷夫曼(W. I. Hoffman)著哀斯基摩之雕刻藝術(Graphic Art of the Eskimo)，於初民藝術的研究上，也有貢獻。

綜上，自十九世紀初旅行家的記錄到最近的科學研究，歐美學者對於非、澳、美洲各地的初民藝術，無論實物的搜集，或文字記述，至爲豐富，使我們知道藝術不只發生於文明時代，就在低級文化的初民中也有存在。其次，關於初民藝術的起源，形式的進化，地域的傳播及社會的功能，也經無數學者從事探究，其中意見雖不一致，然而大家都已承認它是構成初民文化的要素之一種，它與其他文化要素，有不可分離的關係，於初民社會生活中有極重要的功能，要了解初民文化的一切，初民藝術便不能忽畧。所以初民藝術的研究，在今日已成爲人類學上重要的部門了。

二、中國邊疆藝術的內容（上）

所謂邊疆藝術，即指中國境內邊疆民族的藝術而言。我國邊疆民族，種類繁多，分佈也極廣泛。東北邊疆有通古斯族，西北有蒙古、突厥等族，西南有康、藏、羌、苗、傜、羅羅、擺夷、黎人等。他們的身體裝飾、工藝、建築、繪畫、雕刻及音樂、跳舞，均極豐富，其形式與內容也都各具特色。

先看他們的身體裝飾。頭髮裝飾，各地邊民的式樣不同，可分為椎髻及辮髮兩種。（註十二）古代西南的夜郎、滇、邛都均椎髻。漢書西南夷列傳：「西南夷君長以十數，夜郎最大，其西靡莫之屬以十數，滇最大。自滇以北，君長以十數，邛都最大。皆椎結，耕田，有邑聚。」椎結即椎髻，也即將髮盤成椎狀。現在苗、傜、羅羅、黎人還是如此。辮髮，遊牧民族多行之，如古代的突厥，據慈恩三藏法師傳云突厥可汗「身着綠綾袍，露髮，以一丈許帛練，裹額後垂，達官二百餘人，皆錦袍編髮，圍繞左右。」新唐書高昌傳也云高昌俗辮髻垂後。古代肅愼也行編髮。（晉書卷九七）後來的女眞，據大金國志云：「俗辮髮垂肩，留顱後髮，繫以色絲。」現代蒙古人薙頭留辮，與此相類。西南民族中，只有古宗及麼些辮髮。（見余慶遠，維西聞見錄）婦女於頭上的附飾物很多，如貴州的儂家，以青布一幅，摺方巾蒙首。蔡家以氈為髻，飾以青布，狀如牛角，長簪綰之。花苗以馬鬃

尾雜髮爲髮，籠以木梳。(咸豐安順府志卷十五)仲家水家多包以靑色頭巾。婦女的頭冠，古代高車人的較爲奇異，魏書高車傳云：「婦人則以皮裹羊骸戴之首上，縈屈髮鬢而綴之，有似軒冕。」蒙古婦女的頭冠極大，據長春眞人西遊記云：「冠以樺皮，高二尺許，往往以皁褐籠之，富者以紅綃，其末如鵝鴨，名曰故故。大忌人觸，出入廬帳須低徊。」今蒙古女子多以珊瑚眞珠爲頭飾，其未嫁的處女，頭戴珊瑚銀板，裝飾極爲繁縟。閩浙的畲民婦女，則戴竹筒製成的頭冠，前後釘有銀牌，並掛上白色串珠。兩廣傜婦的頭巾，還繡上極精緻的花紋。

婦女的耳飾、頸飾、及手飾，極爲普遍。北方蒙古人以金銀爲耳環。西南的藏人、羅羅，除了金銀耳環外，或綴以珠玉及纓絡，苗、傜帶銀環較多，海南黎女的銅環，大而且重，周去非，嶺外代答云其「耳帶銅環，垂墜至肩，」確係事實。頸飾，西藏婦女以珊瑚爲頸圈，加以珍珠綫並金銀掛件，富有的人家，頸佩圈環，多至三四副。古宗婦女的頸飾，據余慶遠云：「項掛色石數珠，富則三四串，自肩斜繞腋下。」(維西聞見錄)苗傜婦女，多以銀銅爲頸圈，與漢人大致相同。至於手環及戒指裝飾，邊疆各族均有之，實有金銀玉石等。

黥紋(Tattooing)爲中國邊疆民族的特殊裝飾。史記云越人「文身斷髮」，古代越族，似卽今日廣義的台語族。後漢書哀牢夷傳云：「種人皆刻畫其身。」山海經云：「雕題國，

在鬱水南。」晝身及雕題，均係文身無疑，可是哀牢夷與雕題國，相當今日的何族，尙難考究。又如唐書南蠻傳云：「南徼外三千里，有文面濮，俗鏤面而以靑涅之。」樊綽，蠻書云：「繡脚蠻，則於踝上腓下周匝，刻其膚爲文彩……繡面蠻，初生後，出月，以針刺面上，以靑黛傅之。」都是一種黥紋裝飾。現在於身體上施以黥紋的有黎人、擺夷及台灣的高山族。海南黎人婦女，於面部胸部臂部及腿部都有黥紋，其圖形爲幾何圖案。（註十三）擺夷的紋身，只限於男子，且面部無此裝飾，圖形又多作寫實體的龍虎等動物。台灣北部的 Atazal, Saisiat 兩族，均以黥紋爲飾，男子黥前額與下顎的中央，婦女從前額及兩耳的根原處起經兩頰而至口邊，俗稱烏鴉嘴，均係幾何形的圖案。（註十四）

其次邊疆民族的工藝，也極爲可觀。東北、西北的遊獵民族，頗精於皮革工藝。如赫哲人的衣服，冬着獸皮，夏着魚皮，並以魚皮剪花，貼於其上，頗具匠意。魚皮鞋上，也以色布或魚皮爲花飾。蒙古人及新疆的東干(Dongan)，也多着獸皮，並綴以珠寶。西南的農耕民族，則精於紡織絲棉。如哀牢夷，自古以紡織著名，後漢書哀牢夷傳云：「土地沃美，宜五穀蠶桑，知染采文，繡罽毲帛疊蘭干細布，織成文章如綾錦，有梧桐木華，績以爲布，幅廣五尺，潔白不受垢汚」。苗人的紡織工藝，也很著名，他們出產的所謂「洞錦」，「鐵苗布」，定番的「紋布」，張澍云其「潔白如雪，拭水不濡，用彌年不垢膩。」（續黔書卷六）海南黎人，相傳其善織「黎錦」、「黎幔」、「黎單」、「黎補」、及「黎毯

」。「吉貝」，尤其精巧，據李調元云：「蠻人以爲巾，上出細字，雜花卉，尤工巧，卽古所謂白氎布也。」（南越筆記卷五）據我們的調查，現在西南邊民的紡織工藝，以苗人及侗家的爲最佳。貴州東部苗人的棉布，厚如銅錢，稱爲斜紋布，染色之後，極爲美觀。湘苗絲織的裙被等，所作鶴鳳等花鳥圖案，最爲精緻。粵西的僮女，以絲棉織成的「僮錦」，花紋燦爛，頗類蜀錦。西北的毛織品，如新疆、蒙古的地毯，銷流甚廣，花紋工細而簡樸，有幾何花紋，古代歷史傳說花紋及花鳥圖案等，顏色調和，極爲美觀。西南蠻氈，宋代早已著名。周去非，嶺外代答：「西南蠻地產綿毛，固多氈毳，自蠻王而下至小蠻，無一不披氈者，但蠻王中錦於披氈，小王祖裼披毡爾。北毡厚而堅，南毡之長至三丈餘，濶亦一丈六七尺，摺其濶而夾縫之，猶濶八九尺許。」（卷六）今日的羅羅尙能製毡，可惜技術較爲落後。

邊疆各族的刺繡工藝，往往較內地爲精。苗人女子，自小卽學針繡，她們的花衣的兩袖，前後背幅及裙上的邊緣及束帶等，無不施以精細的刺繡。作者在雲南採得花苗花衣多件，背幅上的刺繡花紋，極爲繁複。其中一幅，長二〇・五公分，寬三〇・五公分，繡花共分四層，由外至內，第一層以黑麻綫繡成鋸齒紋，第二層以紅麻綫相間繡成花卉紋，第三層繡星形紋，星的邊緣爲黑色，中間綴以紅心，第四層以四個等邊三角形構成一菱形紋，用紫、黃、紅、綠四色互相交錯繡之，頗爲調和。兩廣徭人的衣袖及頭帽，均有繡

花，多屬幾何圖案。李方桂氏云：「傜人刺繡，多爲紅、黄、綠、白、黑五種顏色，繡於白色或黑布上，故實際上只須綠綫四種，其所用顏色雖簡單，然配合得宜，亦粲然耀目，花紋形狀，皆爲幾何式的利用直綫，平行綫，方形，三角形，菱形等製成各種圖樣，然絕不用曲綫及圓形，此爲甚可注意之一點。」（註十五）滇省羅羅及擺夷的刺繡花紋，也多類此。至於仲家及水家的刺繡花紋，則多作寫實體的花鳥畫，設色頗合於美學上的原則，鳥獸也爲飛翔生動的形狀，構圖活潑。幾何圖案，間也使用，以雷紋、星紋較多。

染色爲花苗及傜人最著名的工藝。田雯，黔書卷一：「花苗，裳服先用蠟繪花於布，而後染之，旣染去蠟則花見。」這種蠟染的方法，包括二種手續，一爲「用蠟繪花於布，」一爲染色。蠟繪的方法，周去非，嶺外代答卷六云：「傜人以藍染布爲斑，其紋極細。其法：以木板二片鏤成細花，用以夾布，而鎔蠟灌於鏤中，然後釋板取布，投諸藍中，布既受藍，則煮布以去其蠟，故能受其極細斑花，煥然可觀，故夫染斑之法，莫傜人若也。」這種鏤木夾板的蠟染法，花苗中尚未見到。就作者所見苗傜點蠟繪花的方法，是用木鉗鐵片爲筆，煮鎔蠟置於盌中，將白布舒展平坦，以鐵筆點蠟而刻劃，如刀刻狀，故其花紋多爲幾何圖案。仲家的點蠟，則用銅筆注蠟其中而繪，頗似自來水筆，運用自如，故其花紋可爲自然物之描寫。 花苗與仲家蠟繪花紋的不同，顯然是受工具的影响。染色，苗人多將蠟繪好了的布染以藍色，染料爲藍靛草，並加胡桃壳少許，染後再以熱水湯之，蠟花受

熱溶化，便成盡地白花的斑布了。有時還用黃綠紅等色，再於白花上敷彩，燦爛可觀。此外如李調元所述羅旁徭婦的服裝云：「著黑裙，脚以白粉繪畫，作花卉水波紋。」（南越筆記卷七）所謂白粉繪畫，或卽蠟染花之誤，也未可知。

三、中國邊疆藝術的內容（下）

中國邊疆藝術，除了身體裝飾及工藝之外，尙有舞樂。邊疆各族於喪葬時，多行跳舞會，後漢書卷一二，烏桓傳云：「俗貴兵死，斂屍以棺，有哭泣之哀，至葬則歌舞相送。」西南的苗族，也是如此。田雯，黔書：「生苗，紅苗，死用棺，將所遺衣服裝像，擊鼓歌舞，名曰調鼓。」「蔡家，喪禮殺牛宰牲，吹蘆笙，羣聚跳舞，名曰作戛。」（卷一）滇緬交界處的開欽人，葬時的跳舞情形，據美福特 (B. Medford) 所述云：「覓一樹以造棺，須殺雞享樹神，然後伐之。一方製棺，一方蒐集竹枝樹皮成堆，謂之卡羅伊，卽置屋前，將環舞以慰死靈。是夜，二人各執花矛來爲殯舞，先始於屋內，後遶屋外，每畢一式，輒圍卡羅伊而行，其步伐近騰躍與亮架，而不甚類眞舞，惟旣酣後則行動加疾，漸似舞蹈。至第四或第六日而葬，當擇叢葬中一小丘爲墓，入夜復繞卡羅伊而舞。嗣後夜夜舉行，直至最後禮節完畢始止。所謂葬舞，至難模倣，包含衆多繁複精緻步法，姿勢與動作，代表開欽人日常一切行止，有二司儀主持之，又鳴二巨鑼爲號，而由青年任中堅舞

員，但年長者亦偶參加。舞姿中即倣開蓁、種稻、收獲、打穀、紡紗、織布等事，須恪遵司儀之一舉一動，誠隆重森嚴之禮節也。」（註十六）海南黎人也有此俗，可是動作頗類戰爭。

西南各族，每年還有定期的跳舞集會，也是兩性擇偶的時節。周去非，嶺外代答：「猺人每歲十月旦，舉洞祭都貝大王於其廟前，會男女之無夫家者，男女各羣連袂而舞，謂之踏搖，男女意得，則男咿嚶奮躍入女羣，負所愛而歸，於是夫婦定矣。」（卷十）田雯，黔書：「花苗，每歲孟春，合男女於野，謂之跳月。預擇平壤爲月塲，及期，男女皆更服粧飾，男編竹爲蘆笙，吹之而前，女振鈴繼於後以爲節，並肩舞蹈，廻翔婉轉，終日不倦，暮則挈所私歸，比曉乃散。」又云：「狗耳龍家，春時立木於野，謂之鬼竿，男女旋躍而擇配。既奔，則女氏之黨以牛馬贖之，方通媒妁。」又云：「仲家，亦於孟春跳月，用彩巾編爲小圓毬爲瓜，謂之花毬，視歡者擲之。」（卷一）苗人跳月時的跳舞形式，一種爲繞舞，一人或數人以足左右繞閭，踏地爲節而舞。一種爲滾舞，以身滾地，配以短笙。一爲對舞，即二人相對而舞，作規律性的動作，似一種體操式。作者看到海南黎人的夾足舞，其動作則較苗人爲單純，即六人坐於地上，分三人爲一組，兩組對面而坐，取杉木六枝，各人握木的一端，舞時，此六人先高舉杉木向地上敲了二次，然後將左右手的杉木合擅一次，再拉開對擅他人手中的杉木，以之爲拍子，復使二人跳入杉木拉開時的方隙

之中，二木合撞時，舞者趕快提足伸入另一方隙，雙足左右跳躍，雙手向上提舉，如此反復動作。這大概是體操舞中最簡單的形式了。

邊疆音樂，也極發達。蘆笙尤爲西南各族普遍使用。樊綽，蠻書：「南詔俗法，處子孀婦，出入不禁，中年子弟，暮夜遊行閭巷，吹壺蘆笙或樹葉，聲韻之中，皆寄情言，用相號召。」（風俗第八）苗人蘆笙的聲音，也是頗富性感的。田雯，黔書云：「其笙，銜縮於六官之銜而吹之，一呼一吸，聲若鴛鴦之嘹嘆，每至看塲既圓，歡情欲爽，則遲其聲以媚之。」（卷四）現在苗人在跳花跳月時尙用之，且爲男女雙方表達情意的媒介。此外，在喪葬時，間也用之。蘆笙的構造，笙身爲二片挖空的木條，鑲以鋅片而合成一中空的木管，一端密封，一端爲吹口，另以長短不同的竹管六枝插入笙身的下端，竹管最短爲三七公分，次爲四一公分，五三公分，六二公分，最長的爲六九公分，以二管排成一列，共三列，每列在插入笙身的地方，裝有竹簧或銅簧，每管灼一小孔，吹時雙手按孔，一呼一吸，便得高低抑揚的聲調。

口琴也爲西南各族女子必備的樂器，構造極簡單。作者採得苗人的口琴數件，均以竹爲之，長十二公分，寬二公分，中間削成凸形之薄片以爲簧，簧長七公分，最寬處爲〇•七公分，最狹處爲〇•三公分。吹時口湊簧處，振動空氣，由於吹氣的強弱，便得高低的聲音。吹奏口琴，多在夜間，由女子吹奏，男性唱歌和之，也爲兩性傳達情意的樂器。

邊疆民族跳舞的時候，多用鼓爲拍節，或又用鼓爲集合羣衆的號聲。貴州通志卷七云：「八番，讌會擊長腰鼓爲樂。」李調元，南越筆記：「黎人會集，則使歌郎開塲，每唱一句，以兩指上下擊鼓，歌者齊鳴小鑼和之。其鼓如兩節竹而腰小，塗五色漆，描金作雜花，以帶懸繫肩上。歌郎唱罷，歌姬乃徐徐唱，擊鼓亦如歌郎。」（卷一）黎人至今尙使用腰鼓，較爲長大。又周去非，嶺外代答：「傜人之樂，有盧沙銃鼓，銃鼓乃長大腰鼓也，長六尺，以燕脂木爲腔，熊皮爲面。」（卷七）現在傜人的腰鼓，仍是如此。

銅鼓爲仲家、水家及黎人特有的樂器。隋書，地理志云：「自嶺以南二十餘郡，並鑄銅爲大鼓，初成，懸於庭中，置酒以招同類，來者有豪富子女，則以金銀爲大釵，執以扣鼓，竟，乃留遺主人，名爲銅鼓釵。」劉恂，嶺表錄異：「蠻夷之樂有銅鼓，形似腰鼓，一頭有面，圓一尺許，面與身連，其身遍有虫魚花草之狀，擊之響亮，不下鳴鼉。」滇繫卷十二：「滇之西南樂有三，曰僰夷樂，緬樂，車里樂。車里樂者，車里人所作，用羊皮蒙三五長鼓，以手拍之，間以銅鐃，銅鼓，拍板。」車里人當指擺夷而言。廣東通志卷十五：「黎金，形似金鼓而扁小，上有三耳，黎人擊之爲號。」由此可見西南操台語系的民族，自古卽用銅鼓。現在仲家水家，每於年節或喪葬時，均擊銅鼓。普通銅鼓，高約三〇公分，面徑五〇公分，腹圍約一五〇公分。鼓面遍施花紋，有旗幟、花瓣、鳥形、波紋及回紋等。面緣間有鑄以蟾蜍，周去非，嶺外代答：「面有五蟾，分據其上，蟾皆累蹲，

一大一小相負。」鄖露，亦雅云：「鼓面環繞作蠹龜十數，昂首欲跳。」蓋卽指此。所以銅鼓，在音樂與金屬工藝上，均有特殊的價值。

邊疆民族，不特在跑舞集會，或平時兩性相悅，均有唱歌，而湘省苗人，又有唱歌競賽的風俗。據楊力行所述：「他們每次逢到了大集會的時候，各個苗寨，事前在寨內選出聰明強記，喉音嘹喨，善於歌唱的人，醵金爲學費，使往某地某寨從某善歌者學習歌唱。被遴選者自然興高彩烈，不遠千里而赴之，以求爲一寨博得榮譽。學成以後，便歸回本寨，而將自己之所長，教授同寨的男女，日夜練習唱歌，很少間斷。教者誠心誠意，學者心領神會，抑揚頓挫，很合拍節。一到會期，大家都來競賽，或個人，或團體，各擇對手，以決雌雄。陣容森嚴，雙方都有背城借一的威勢。時而男對女，時而女對男，女對女，輪流賽唱，異常劇烈。各方的領隊者，便是那個善歌而又教人唱歌的人。競賽到幾天幾夜之後，才能决定勝負。勝利者不消說是大家所注意的人物，自有許多的同寨的人，將他抬舉起來，高歌奏凱，爆竹和歡呼聲相應，其喜悅之情，較之我們球類比賽的勝利者，有過之無不及。」（註十七）桂省徭僮各族，唱歌音調，尤爲美善。劉錫蕃，嶺表紀蠻云：「蠻歌有五言、七言、多言之別，又有單唱、合唱，男女對唱之分。有門類，有體裁。亦娛樂，亦教育。或莊或諧，或俗或雅，比，興，賦三體皆備。其押韻不限在語脚，凡語中任何一字，俱無不可，但必上下和諧，跌宕有勢。僮歌尤悅耳，唱時一時疾起，曳聲入雲，在

餘音嫋嫋中，急轉直下，再跌再起，長聲繞天，迴旋不散。若聯合多人同聲齊唱，抑揚振落，四山迴聲相應，雖隔遠數里，而聲徹耳鼓，使人怦然動懷……………大低蠻人歌謠，一以平民化，兩性化，團體化爲其基本原則，而藝術又臻於善美，故能左右心靈，使人酣醉，僮歌尤擅此道。苗歌亢烈急促，若有哀音，然其斷續起伏之間，亦能渢渢動人，別臻意趣。傜歌聲長而柔，裊裊然，如勞遠客，如訴幽情，音節悲涼，悽動肺腑，然勁氣乏矣。侗歌三音一起，五音一跌，高低起伏，極往復低徊之致。現時教會中所唱聖歌，差可比擬。其結構，短句數言，長句至數十言，情韻並重，然終未及僮歌之美善也。」（一五七頁）

此外如康藏人的喇嘛寺建築，及佛像雕畫，在邊疆藝術上，尤可注意。據李霖燦所云：「所有喇嘛寺的建築，都是用一種淡黃色的白土造成，像是水門汀，每個較大的寺院，就像是一座堡壘。全喇嘛寺就是由堡壘集合而成。在這些堡壘的外圍，還有高厚的城牆，喇嘛住的這些像水泥的建築中，都有很大的窗戶，房頂是平台，可以站在上面，很舒服的瀏覽遠近的風景。不成平台的房頂，只有那兩個神聖的金頂大寺，爲表示他們的尊貴地位。房頂四週，雖然也是平台，可以任人行走，但正頂採用宮殿的形式，而且全部屋頂，都用金鍍過，在幾里外，就可以看到全寺頂的黃金。柱頭上的裝飾和柱頭上的形式，都有點像是希臘的形式，用石膏石綫塗上顏色，像花的枝條樣分披下來。其他像他們大寺內部

的結構、裝飾，都很值得有這方面專門學識的人來做長期的研究。」（註十八）這在中國邊疆建築藝術中，可說輝煌壯麗之極了。

四、中國邊疆藝術研究的意義

由上所述，可知邊疆藝術的內容，是如何的豐富的了。不過在人類學知識未輸入之前，一般人的觀念，目邊疆民族爲「不食王化」，絕不想到他們會有什麽藝術，同時又因爲邊地交通困難，邊疆文化也不易爲人們所瞭解。就是在今天，除了人類學者之外，邊疆藝術，恐怕不會再有人注意的了。

中國人類學者從事邊疆藝術的研究，不用說是受到歐美學者研究澳、非、北美等處初民藝術的啓發。歐美學者研究初民藝術的觀點與方法，我們固然都有採借的必要，不過我們認爲中國邊疆藝術，本質上與一般初民藝術，稍有不同，它有着一些特殊性，所以在研究上，就不能不加以特別的注意。

首先，我們應該明白：歐美學者往往把非澳各洲土著的藝術，當做原始的藝術（Primitive Art.）尤其進化論派的學者。所謂原始民族，格羅斯在藝術的起源中，認爲就是具有原始生活方式的部落，以狩獵與採集植物爲主要生產方式的民族。現在非洲的布須曼（Bushman）、美洲的哀斯基摩（Eskimo）、阿留特人與佛伊哥人（Aluts and Fuegian），巴

西的波達庫多人（Botocudo），安達曼島的曼庫比人（Mincopies），錫蘭的吠陀人（Veddahs）及澳洲土人，他們的經濟生產，完全滯留在狩獵與採集的階段，他們也不會組成一個較大的政治集團，老是在小部落中不斷地戰爭。像這些民族的藝術，便可代表人類原始時代的藝術。所以格氏還將他們的藝術，與舊石器時代馴鹿期的穴居人藝術相提並論。（註十九）中國邊疆藝術，是否與各地的初民藝術同一性質呢？縱使我們同意進化論的觀點，中國邊疆民族的文化，却比格羅斯所云的非澳各洲的初民，進步得多。中國邊疆，除了東北少部分民族舉行漁獵生產外，西北是遊牧民族，西南却是農業民族。社會組織也較爲完備。所以中國邊疆藝術，也遠較他處初民的原始藝術爲進步。例如身體裝飾，目下澳洲土人未曾用過銅器，北美哀斯基摩人還在石器時代，非洲的布須曼也還少用金屬器。但我國邊疆民族，不特佩帶金、銀、銅、玉的裝飾品，而且像黎人、水家、仲家，還會製造金屬裝飾品。苗傜的刺繡蠟染，新疆的毛氈，色彩的華麗，花紋的纖細，直不下於近代的工藝。其音樂較之他處初民，尤爲進步，路波森（J. F. Rowbotham）將原始樂器的發展分爲三個階段，即鼓、笛、弦。人類最初的樂器只有鼓，因爲鼓的製造比較簡單，第二階段始有笛，笛應用簧的原理造成，已較繁複，第三階段的絃索，則必須等到弓箭發明了後，才應用弓的原理造成。（註二十）布須曼及澳洲土人的樂器只有鼓，可算是最初的階段，北美哀斯基摩人有了石笛，算是達到了第二階段。可是我們邊疆各族的樂器中，鼓

笛及絃索都應有盡有。且如苗、傜、羅羅的蘆笙，男女在跳舞時，可用以奏出愛情的心曲。至於康、藏的喇嘛寺廟建築，輝煌壯麗，更不能說它是什麼初民藝術了。

原來中國邊疆民族在歷史上，由於戰爭、通婚、貿易，早已與中原漢人發生了接觸，中原漢人中就混雜着許多邊疆民族的血統。例如春秋戰國時，島夷、萊夷、越人、到了秦漢以後，逐漸同化。南北朝拓跋氏之改姓易俗，後來的契丹、女眞、也多雜居中原，與漢人融化。同時邊疆却又雜居着不少的中原漢族，如太伯、仲雍之奔荆蠻，莊蹻之王滇、趙佗長越，現在邊地也還有不少的漢人。經過了幾千年的接觸，彼此文化互相交流，所以現在邊疆的藝術中，有許多與古代中原的完全相同。例如周禮地官：「仲春之月，令會男女，於是時也，奔者不禁。」詩陳風：「坎擊其鼓，宛丘之下，無冬無夏，値其鷺羽。」又「東門之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下。穀旦于差，南方之原，不績其麻，市也婆娑。」這不就是今日苗人跳花跳月嗎？西南各族今日使用的蘆笙，古代不是常常有「笙歌」之樂嗎？它是古代的樂器無疑。蠟染工藝，唐代最爲著名，日本正倉院尙藏有這一類的遺物（註二十一），現在却是苗、傜最普遍的工藝。洪水氾濫，伏羲兄妹互相爲婚的傳說，不特見於古代文獻，還可見於漢代的石刻，現在不論苗、傜、羅羅、水家、仲家、都有同樣的傳說或歌謠。這些藝術，究竟是由邊疆民族傳播到中原，抑由中原傳到邊疆，尙有待於將來的研究，可是我們藉此可知今日的邊疆藝術中，確含有不少中原漢人藝術的

成份，任何一種邊疆藝術，都不是處於孤立的原始狀態，而它已時時吸收他種藝術，融合而不可分。所以中國邊疆藝術，就會進一步，超越了初民原始藝術的階段了。

中國邊疆藝術與各地的初民藝術，在本質上既然不同，我們研究邊疆藝術，除了一般藝術學，工藝學上的研究外，應該還有一些特殊的意義。第一：邊疆各族之間，或邊疆與中原之間的藝術，既有了傳播的關係，我們應該就此一一梳剔出來，作比較的研究，考定其發源與傳播的途徑。劉咸氏曾就海南島黎人的口琴研究，假定這種樂器發源在印、緬、雲、暹交界處，西支傳到印度各地，北支經阿爾泰山至於西藏，分支至尼泊爾，再由西藏、青海、甘肅、蒙古而傳至北平，南支傳經暹羅至馬來半島，渡海至婆羅洲，再入菲律賓至非濟(Fiji)及薩莫亞(Samoa)各島。東支由緬甸、雲南、安南而達海南島，渡海而至台灣、琉球，最後達到日本北海道的蝦夷人。此外另一短支經雲南至四川為羅羅所用。(註二十二)芮逸夫氏曾比較西南苗族兄妹配偶型的洪水歌謠，也假定此種傳說源自苗族，由此而四方傳播到中原的漢族，海南的黎族，台灣的阿眉族，婆羅洲的配甘族，(Pagans)印度支那半島的巴那族(Ba-hnars)，印度中部的比爾族(Bhils)與卡馬爾族，(Kamars.)(註二十三)鳥居龍藏研究貴州仲家銅鼓及衣飾上的花紋，亦作如下之推測云：「仲家衣服上之紋樣，有一種可注意之特徵，彼等所作之紋樣，為渦紋之變化型 又為雷紋、三角形、圓形等，作極巧妙之配置，令人一見，使想起中國古代銅器或日本出土銅鐸上之紋樣，

故此等衣服上之紋樣，與前述花苗刺繡之唐草文樣，大異其趣。據余之觀察，此種紋樣，實爲中國最古之樣式，中國與西域未交通之時代，此種紋樣，最爲盛行。然則此等紋樣爲古代漢族輸入仲家者，抑爲仲家苗祖先自己創造，由古代傳承而來者？此爲人類學上最可注意之問題。然以余之意見，當認爲仲家固有之物也。」（註二十四）凡此種種，雖然都屬假設，可是我們若果將來能將邊疆藝術的來源及傳播，一一考訂，則我們對於整個中國藝術的淵源胎息，當可明瞭，而中國藝術之所以富於宏厚優美的性質，也可以加以說明。這在中國藝術史的研究上，實有重大的意義。

第二：進化論學者往往採用文化遺留法來研究初民藝術，如格羅斯，哈頓氏等，以現代非澳洲的土人藝術，說明原始藝術的都是。這種方法，曾經有許多學者加以批評，但我們認爲若果採取二種毫無關係的民族文化，硬套入同一階段來互相說明，像以澳洲土人藝術說明歐洲馴鹿期的藝藝那樣，當然會有問題。可是像我國中原與邊疆民族之間，自古已經接觸，文化上也發生了傳播的關係，彼此的藝術，本質上沒有什麼不同，所以採用邊疆藝術來說明古代中國藝術，則無可議。有了邊疆藝術活的材料，我們對於古代的藝術，就容易了解得多。像邊民的跳舞，吹笙，衣裙上的蠟染及建築雕畫等，都可爲古代藝術的說明。所以邊疆藝術的研究，可使今後中國藝術史料的範圍擴大，將來研究中國藝術史，便不再像過去的人徒據那些紙上的死材料了。

第三：過去學者抹煞初民藝術，或者鄙視初民藝術，都是錯誤的。澳洲土人的體操跳舞，(Coroborry) 有些旅行家曾說：他們步伐的整齊，符合節奏，比得上巴黎最大的舞台富有訓練的歌舞隊。北美印第安人編織物，花紋的精緻，把它配置在大都市的高樓大厦的客廳裏，不見得如何失色。歐洲舊石器時代的雕畫與北美哀斯基摩人的雕刻品，也曾爲現代美術家所驚嘆。我國邊疆藝術的優美，往往又在其上。我個人常常以爲中國將來要工業化，現代化，邊疆文化固然也要現代化，可是在藝術上，還得保留若干的神髓精華，必得這樣，才不會失去了中國藝術的氣派，才能在世界藝術中站得穩。那麼，將來的中華藝術，就是除了現代化之外，還要吸收邊疆各種藝術的精華。所以我們對於邊疆藝術，最好分區調查研究，把邊疆民族所有的身體裝飾、圖畫、雕刻、刺繡、染織、金石細工、建築、音樂、跳舞、唱歌、戲劇等等藝術特質，一一指點出來，並且詳細品評其美學上的價值。如此，在未來中國新與藝術的創造上，當有更重要的意義了。

（註一）參看 George Grey, Journals of two Expeditions of Discovery in the Northwest and Western Australia, 1841.

（註二）看 Stokes, Discoveries in Australia. Grosse, Débuts de Clack. 1902.

（註三）R. H. Mathews, Rock Engravings and Paintings. (Journal of the Anthropological Institute. Vol. XXV. 1898.)

（註四）參看 Flammand, Notes Sur les status Nouvelles de Pierres écrites du Sud—Oranais. (Anthropologie, 1892).

（註五）Léon Diguet, Note sur la Pictographie de la Basse-California. (Anthropologie, 1895.)

（註六）Dellenhaugh, The North Americans of Yesterday. 1901. P. 42—43.

（註七）Lane—Fox, Primitive Warfare. (Journal of the United Service Institution, Vol. ii, No VIII, 1858.)

（註八）看 H. Balfour, The Composite Bow. (Journal of the Anthropological Institute, London 1890.) The Evolution of Decorative Art, 1893. The Natural History of the Musical Bow. 1899.

（註九）Hjalmar Stolple, Utvecklingsföreteelser i Naturfölkens Ornamentik. (Ymer, 1890.) Mrs. March 英譯爲 On Evolution in the Ornamental Art of Savage Peoples. (Transactions of the Rochdale Literary and Scientific Society. Vol. III. 1891—92)

（註十）——, Studier i Amerikansk Ornamentik, Ett Bidrag till Ornamentens Biologi. 1896. Stockholm, Mrs. March 有英譯本。

（註十一）F. Boas, Decorative Designs of Alaska Needle—Cases: A Study in the History of Conventional Designs. (Proceedings of unite States National Museum. Vol. XXX, 1908.)

（註十二）參看李思純：中國歷史上邊疆民族髮式考（民族學研究集刊，第三期）

（註十三）參看劉咸：海南黎人文身之研究（民族學研究集刊第一期）

（註十四）參看鈴木作太郎：台灣蕃族研究，第一章蕃人概說，第四節身體裝飾，刺墨項。

（註十五）見龐新民：兩廣徭山調查一一七頁所引。

（註十六）伍況甫譯，中緬之交四九頁。

（註十七）楊力行：湘西的苗徭和屯政（邊疆，第二十一期，昆明益世報，二十八年五月十五日）

（註十八）李霖燦：古宗藝術之初步考察（見滇黔道上一一九頁）

（註十九）參看 E. Grosse, The Beginnings of Art, Chapt. III.

（註二十）J. F. Rowbotham. A History of Music..P. 8.

（註二十一）Yone Noguchi, Emperor Shomu and the Shosoin Pl. 18, 19.

（註二十二）劉咸：海南黎人口琴之研究（民族學研究集刊，第二期）

（註二十三）芮逸夫：苗族洪水故事與伏羲女媧的傳說（人類學集刊，第一期）

（註二十四）鳥居龍藏：從人類學上所見之西南中國一六一——一六二頁。

民國三十三年四月在貴陽南明河畔。

論藝術社會學

西歐美學思想的淵源，極爲悠遠，如亞里斯多德(Aristotle)於修辭學(Rhetoric)中說明形體美爲秩序的(Order)，對稱的(Symmetry)及宏大的(magnitude)；並以多樣的統一爲美的最高形式，實爲美學的濫觴。羅馬時代新柏拉圖派(Neo-Platonist)哲學家伯拉丁奧斯(Platinos)於美的本質，也作系統的探討。到了十七、八世紀間，德國的泡姆葛頓(A. G. Baumgarton)，康德(Kant)，哈特曼(Hartmann)等輩出，美學(Aesthetics)乃蔚爲一門新興的學問。可是當時的美學，多屬於形而上學的研究，於藝術的起源、本質及其功用，多未能予以科學的說明。

藝術學正式成爲一種科學體系，實自藝術社會學始。所謂藝術社會學，乃應用社會學的科學方法，以藝術爲社會現象的一種，探討其發生、發展，與社會各現象間的因果關係。此派學說，最初源於法國的杜波斯(L' Abbé J. B. Dubos)，杜氏將各民族的藝術，互相比較，探求各民族藝術才能差異的原因。一七一九年刊行詩畫評論(Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture)一書，即根據墨西哥及秘魯土人的藝術，說明其藝術才

能的差異，乃由於氣候的原故。一八四七年，比利時的米查爾氏(Michiels)著佛蘭德爾派畫史(Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise)中，則指出藝術的內容及形式，全受到政治經濟及社會的影响，欲了解各時代藝術的演變，非從該時代的社會經濟觀察不可。如此，藝術不是純粹觀念的表現，而是社會的表現了。但此種學說，直至泰納(H. Taine)而始蔚為大觀。泰氏一八六五年發表其藝術哲學(Philosophie d’Art)一書，首先說明：「要理解藝術作品，藝術家，藝術家的集團，就應當明瞭他們所屬的時代風習及一般精神狀態。」他認為一切藝術，決不是藝術家個人觀念的表現，而是時代社會的反映，時代社會對於藝術的影响，正像物理溫度之於動植物一樣。「藝術作品，是由其周圍的風習及精神的一般狀態之總體決定的。」這便是泰納最後的結論。他還把這種時代精神狀態，名之為精神溫度。(température morale)一八五八年，泰納在其英國文學史(Histoire de la Litterature Anglaise)中，更具體地指出所謂決定藝術作品的精神溫度有三種因素，一為種族(La Race)，二為環境(Le Milieu)，包括政治文化及氣候等等，三為時代(Le Moment)。泰氏的學說，對後來的影响極大。

繼後，居友(J. M. Guyau)發表現代美學問題(Problémes Esthétiques)及從社會學觀點論藝術(L’Art au Point de vue Sociologique)二書，則以藝術為社會有機體的機能之一，他從美感情緒中一一指出其社會的性質。連到最功利的感情，也有變為低級美

感的可能。他說：「一切事物，如果與它的用途程度相適應，則它的美的情緒越濃厚，例如射矢時，張怒着的弓形，古代戰爭中銀盾正在抵擋着尖銳的槍矛時，担子在担起岩石時，都會引起美感，可見功利的觀念，也可引起快感，而功利觀念，却是深深的帶上社會性質的。」所以他主張藝術是一種人型化 (Anthropomorophisme), 同時又是一種社會型化 (Sociomorphisme) 的東西，而在每種藝術創造的過程中，是處處可以發現其社會因素的。

一八九三年間，德國格羅塞 (E. Grosse) 發表其藝術的起源 (Die Anfange der Kunst) 及藝術科學的研究，(Kunst-Wissens Chaftllch Studien) 二書，直樹立起藝術社會學的體系。藝術的起源一書，根據人類學、考古學的材料，敘述初民藝術的社會功能，至爲詳盡。格氏首先認爲：「藝術是社會的表現，假使把它看做個人的現象，就不能了解他原來的性質與意義。」所以他宣稱：「我們要專門研究藝術創造的社會環境與社會的關係，我們要把那些原始民族的藝術，當作一種社會現象與社會機能。」據格氏的研究，身體裝飾是藝術最原始的形式，一切造型藝術，都是由它演化而來，而身體裝飾，乃至一切藝術，在初民社會裏，都有它特殊的功能。他說：「原始民族的大半藝術作品，都不是純粹由審美的動機出發，而是有它實用的目的的，同時後者往往是主要的動機，審美的要求只是次要而已。」「原始藝術用各種方法給他們的生活以影响，例如器物的裝飾，能增

進技藝的精巧，身體裝飾與跳舞，於兩性社交上有特別的作用，或者能促進種族的改良，同時身體裝飾又是爲着恐嚇敵人而發生的，詩歌跳舞與音樂，是爲着激勵戰士，就成爲社會抗戰的城壁。而藝術對於初民生活最大的影响的，則是於能加強與擴張社會的團結。」由此看來，欲了解藝術的本質，就非從其社會功能方面着手探究不可了。

希倫(Y. Hirn)氏繼格氏之後，一九〇〇年發表其所著藝術始源(The Origin of Art)一書，應用心理學、社會學方法，探究藝術的起源。其書的副題即爲一種心理學及社會學上的試探 (A Psychological and Sociological Inquiry). 希氏以爲藝術是藝術衝動的表現，藝術衝動却是多元的。如性愛，審美，勞動工作，及宗教魔術等，均足構成藝術衝動，性的衝動尤爲普遍，初民藝術之包含性愛作用的也很多。例如印度曼達利 (Mundaris), 拉沙 (Rasas), 哥爾 (Kolhs), 松達爾 (Sonthals), 巴雅 (Bhuiyas), 周克馬 (Chukmas), 哥楊達 (Khyoungthas) 等族，於求婚之際，必以歌舞爲媒介，可見初民的歌舞藝術，多是出於性的要求的。又如各地初民的耳、鼻、口唇等裝飾，據希氏的解釋，也是爲着期冀異性的寵愛。要之，無論何種藝術衝動，其因子必爲社會的，而其衝動的表現，也以社會爲對象。

德國學者於藝術社會學的研究，尚有布西 (Karl Bücher) 諸氏。布氏著勞動與韻律 (Arbeit und Rhythmus), 主張人類的遊戲本能與天俱來，人類一切的活動，都不過是遊

戲的再現吧了。例如飼養家畜，最初並非爲着實用而是娛樂，藝術的發展，則先從紋身繪彩與實用無關的身體裝飾開始，後來才演變爲裝飾的工藝、造型藝術及象形文字等。布氏立論，原與格魯斯 (Karl Groos) 的學說相同，格氏著人類之遊戲 (Des Spiele der Menschen) 中，反對斯賓塞 (H. Spencer) 無用的精力發爲遊戲之說，指出生物的遊戲，不特不是消耗無用的精力，而且是發自遊戲的本能，人類的藝術，便是遊戲本能衝動的結果。但布氏論跳舞的起源時却說：「初民的種種跳舞，不過是一定生產行爲之意識的模倣而已，所以勞動必先於跳舞。」這不免自相矛盾了。後來俄國的蒲列哈諾夫 (G. V. Plekhanov) 舉出許多例證，說明遊戲不先於勞動，勞動反先於遊戲。布氏的學說，至此始得明確的修正。

霍孫斯坦因 (Wilhelm Hausenstain) 爲德國著名藝術社會學者，一九一六年發表藝術與社會 (Die Kunst und die Sozialschaft), 一九一八年發表論巴洛克之精神 (Vom Geist des Barak) 與羅柯柯——十八世紀德法精神的說明者 (Rokoko—Deutche und Französische Illustratoren des Achlzchnten Jahrhunderts)諸作，具體指出社會經濟對於藝術的發展有決定的作用，而從藝術史上看來，藝術發展的階段，完全與社會發展的階段相適應，這便是有名的社會美學階段構成說。

與霍氏立於同一觀點的，還有俄國的弗里契 (V. Friche)。弗氏一九二六年發表藝術

社會學 (Sociologia Iskusstva) 一書中說：「造型藝術乃藉形象的媒介作用於感情與想像，又通過這種作用於個人的思想，同時造型藝術是社會整個集團或社會一部分的感情、想像、思想、組織統一起來，而決定其式樣的趨向的」。簡言之，一切藝術式樣的演變，無不受社會的影響。弗氏全書，詳論藝術社會學之問題，藝術之起源，藝術之社會機能，藝術之生產形式，建築雕刻及繪畫之主潮的推移，藝術上理想主義的作風與寫實主義的作風，藝術上的動物植物人物及事物，藝術上之勞動，藝術上的兒童，藝術上的運動遠近光線上之諸問題及色彩社會學等問題，於各種藝術的發展與社會的關係，發揮極為詳盡。藝術社會學的系統，至此益加嚴密。此外，如伊柯維支 (Marc Ickowicz) 著藝術科學論，辛克來 (Upton Sinclais) 著拜金藝術 (Mammonart an Essag in Economic Interpretation.) 也可算是藝術社會學派的支流了。

上面是藝術社會學發展的畧史，現在我們進而討論藝術社會學的內容。綜觀歷來學者的研究，大致可提出下列各點：

第一是藝術起源問題：過去美學者解答這個問題，可分為二說。一為傳統的美學者倡導的模倣說。柏拉圖、亞里斯多德以來而至近代德國的泡姆葛頓均主之。他們認為模倣為人類的本能，小兒生活便全由模倣本能衝動而發，藝術的起源，也不過是模倣自然或人生吧了。一為生物學的美學者倡導的遊戲說，自康德、席勒 (Schiller) 而至斯賓塞、華拉斯

(Wallace),哈特孫(Hudson),格魯斯、蘭格(Lang)均主之。即以遊戲爲人類的本能，藝術活動由遊戲而生，如小兒繪地遊戲，便發展而爲繪畫，唱歌便成音樂，堆積土木，便爲建築，玩弄粘土，便爲雕塑，跳躍便爲跳舞，模倣成人生活，便爲戲劇了。這兩種學說之缺乏科學性，極爲顯明。今日心理學上本能派已給行爲派批評得體無完膚，所謂本能是否存在，姑不置論，但我們認爲模倣本能及遊戲本能，實在不能說明藝術的起源，因爲假設藝術只是發自單純的本能衝動，則藝術的創作，全屬無用的遊技，這與初民藝術的產生的背景便互相抵觸了。藝術社會學者則反之，承認藝術爲一種社會機能，藝術發生的動機便是爲着社會的需要,沒有一種藝術作品,不負有社會的功能的。格羅塞在藝術的起源中說明澳洲土人牌楯上的裝飾花紋，並不是單純的裝飾或美感的表現，而是有所有權記號、種族記號及宗教魔術等用意的。北美印第安人及澳洲土人的跳舞，或則藉此爲兩性結合的媒介，或則用以聯絡部族間的感情，而歐洲馴鹿期 (Reindeer age) 的洞壁藝術，都施於迂迴曲折的奧洞裏，說它是無用的遊戲，更與事實不符。據今人類學者觀察，這種藝術，都是圖騰崇拜 (Totemism) 的產物。希倫在藝術始源中，於此論之尤詳，云:「詳細研究原始時代各種族的裝飾品，知道我們今日認爲是裝飾的，其實從前都有實際的作用。如武器、工具、編織物等的刻紋與文身的圖譜；一般均以爲是出自純粹的美的衝動，實則含有宗教的意義或私有權的記號。隨着原始裝飾研究的進步，這種事實的發見也逐漸增多了……不特

裝飾，連到初民的歌舞，都是如此。北美印第安人的跳舞，表面上看來，似乎是除了藝術衝動之外，毫無目的，但他們却藉着跳舞來練習狩獵技能，他們跳舞的動作，就是日常狩獵動作的模倣。總之，初民藝術的一切，都不是發自純粹的觀念，而是具有社會的功用。」這樣以社會功能代替本能衝動來說明藝術的起源，乃是藝術社會學者重要的貢獻。

第二是藝術的本質問題：什麼是藝術？藝術的本質是什麼？我們先看康德一派的解答。他在判斷力批判中以「無關心的」說明美感的本質，美感離開實際生活而獨立存在，藝術也永遠與人生脫離，所以單純的圖案，便是純粹的藝術了。黑格爾(Hegel)也說，藝術只是純粹的理念(Idea)，美是理念的感覺的化象(Das Sinnalische scheinen der idea). 叔本華(Schopenhauer)更以藝術的理念絕對與人生分離，藝術的境界存在於實際的人生之外，他舉音樂爲例說：「音樂完全是與現實世界互相對立，音樂絕對不知道現實世界，即使宇宙不存在，它也能繼續存在的。」這種學說，後來形式美學派全受其影響，如栗伯斯(Lipps)的移情說(Einfühlung)，布洛(Bullough)的心理距離說(Psychicael distance)，克洛齊(Croce)的直覺說都是。但是藝術的抽象的理念，旣與實際生活無關，則它的來源若何，本質若何，依然無法說明。藝術本質的問題，越說越玄妙了。藝術社會學者則直指出藝術是人生的表白，揭破了它的神秘性。格羅塞在藝術的起源中說得很清楚：「藝術家從事創作，不僅是爲着自己，同時也爲着別人。雖則不能說美的創作的目的

完全在感動別人，但說到他所用的形式與內容的主要思想傾向，則實在取決於公衆。無論那一件藝術品，公衆與作者所佔的地位同樣重要。Mill 以爲詩人永遠沒有想到詩的讀者，這是他的大錯誤，事實恰好相反，如果根本沒讀者，詩人決不會做詩的。嚴格地說，個人的藝術這幾個字，雖然可以想像，却不能加以證實。無論什麼時代，什麼民族，藝術都是社會的表現。假使我們簡單地拿它當作個人的現象，馬上就不能了解它原來的性質與意義。」居友也極力强調藝術的社會性。他在從社會學觀點論藝術中說：「沒有共鳴的感情，便不能產生美感，因之我們若不能融合社會的關係，使它人格化，並予它以一種統一的生命時，便不能得到共鳴的感情。」可知藝術的活動，決不能離開社會。居氏又說：「在任何條件之下，藝術最後的目的，是喚起社會的共鳴。」「藝術的概念與其他的概念相同，它對於人類的結合性，對於意識的互相交涉，又對於融合個人的生活與社會生活的物心兩方面之共鳴的作用，極爲重要。所以藝術也與道德同樣，能使個體生活與社會生活相協調。」如此藝術的本質，就不得不屬於社會的了。所以同一時代社會的藝術，也必表現同一時代社會的精神。如法國在浪漫主義時代，囂俄 (V. Hugo) 的耶爾納尼 (Hernani) 一劇，與德拉克羅克斯 (Eugéne Delacroix) 的但丁與維爾吉利 (Dante et Virgile) 一畫與伯里奧斯 (Hector Berlioz) 的幻想交響曲 (Symphonic fantastique) 一曲，都是表現同一的社會精神，但丁的神曲 (Divine Comedie) 與聖•托馬斯•達干 (St.Thom

as d'Aquin) 的要約 (La Somme) 及科隆寺院 (Cathédrale de Cologne) 建築，也同一氣派。這都可證明藝術是社會生活的表現了。

第三是藝術的進化問題：在藝術社會學者看來，藝術既是時代社會的產物，則藝術的發展狀態，必然與社會的發展狀態相適應。就是說，社會發展的形態，對於藝術的形態，有決定的作用。在怎樣的社會裏，必然產生怎樣的藝術，社會在不斷地進化，藝術也隨之而進化，泰納最初提出「時代」爲決定藝術三大因素之一，已經說明這個意思。他認爲每一國家民族的文化，在每一個時代中，都有一個主要的傾向，藝術的表現，也不能逃出這個傾向之外。他復舉出文學史上的例證，路易十四時代，因爲路易王朝有高貴的禮儀，優雅的宮廷生活，便有古典的悲劇出現，等到革命爆發，宮庭貴族的生活消滅了，法國古典的悲劇也就完結。佛里契在藝術社會學中更指出歐洲藝術史上二個根本的典型不斷地反復的表現，都是由其社會經濟決定的。一個是以建築爲中心而有偉大的氣魄的雄偉美的典型，弗氏名之爲綜合的——紀念碑式的藝術(Synthetical, Monumental art)；一個是各種藝術個別的分化，而缺乏宏大飛騰的氣魄，具有家庭式的親密的典型，名之爲分化的——親密式的藝術 (Differential, Intimate art). 在古代埃及，初期希臘羅馬以及以小規模集團的手工業經濟爲基礎中世紀社會，其藝術即屬於綜合的紀念碑式。埃及的卡那克 (Karnak) 神殿、金字塔、法老 (Pharaoh) 雕像、以至希臘、雅典的伯修濃 (Parthenon) 神

殿的裝飾，都是富於宏大氣魄的。但到了近代工業社會，個人主義特別發達，藝術的典型，也就隨着改變而爲分化式的了。如十五世紀的意大利，十七世紀的荷蘭及現代歐洲的藝術便是。蒲列哈諾夫也研究法國十八世紀藝術發展的過程是：在路易十四王朝興盛期，則流行古典的悲劇與莊嚴的繪畫，在路易十五王朝頹廢期，則流行象徵的繪畫，在革命萌芽期，則流行悲喜劇及道德性的繪畫，最後到了大革命爆發的前夜，則盛行新古典的悲劇與革命性的繪畫。這也可見藝術的進化，是隨着社會的進化的了。

第四是藝術進化的階段問題：藝術既隨社會的進化而進化，而社會的進化，在進化論派學者看來是有一定階段的，社會由簡單的階段進化到複雜的階段，由野蠻的階段進化到文明的階段。同時，全世界民族社會進化的階段，也大致相同，即所謂「直線進化說。」因此，藝術的進化，也同樣有特定的階段，且全世界各民族的藝術進化階段，也應一致。社會進化階段的設定，最初摩根 (L. H. Morgan) 在古代社會 (Ancient Society) 中分爲野蠻(Savagery), 半開化 (Barbarism) 與文明 (Civilization) 三階段。其後蘇達蘭 (E. H. Sutherland), 海雅斯 (E. C. Hayes) 於此稍加修正。列澤特 (F. Lirzt) 從經濟的進化上，也分爲五個階段，卽遊獵期，畜牧期，農業期，農業兼製造期，農業兼製造期及貿易期。牟拉·利埃爾 (F. Müller-Lyer) 則區別社會進化爲母系氏族組織時期，工業組織時期，資本組織時期及新社會化時期等。社會進化的階段不同，各階段的藝術，自然也有

差異。藝術社會學者之於藝術進化的階段，雖缺乏一致的意見，但大都承認階段之說。如霍孫斯坦因說：「在埃及及古代東洋，以自然經濟爲基礎的封建社會中，則有權威的，表現君主永垂不朽的嚴肅藝術的式樣，在古代希臘至文藝復興時代的意大利，以市民經濟爲基礎的商業社會中，則產生表現個人主義，現實主義，歌頌現世人格與解放個性的藝術式樣，至於現代歐洲以工業經濟爲基礎的資本主義社會，則產生各種各樣的象徵主義，印象主義，未來主義及表現主義的藝術式樣，這些恍惚奇離的藝術式樣，正表現了歐洲資本主義社會混亂失調的狀態。」歸納霍氏的話，歐洲藝術式樣的進化，便可分爲三大階段了。弗里契在藝術社會學中，也有四階段的劃分。他說：「在低級文化水準的狩獵集團間，藝術爲驅逐野獸的工具，使自然直接屈服於人類的魔術，其次在農業的封建社會，藝術變成祀神的宗教儀式，再其次，資本主義正在勃興的時代，藝術爲政治的教育的手段，等到最後資本主義成熟的時期，藝術便擺脫一切宗教政治道德的束縛，變爲他們的娛樂品了。」簡言之：藝術的演進是經過巫術的，宗教的，政治教育的及娛樂的四大階段。

第五是藝術與天才問題：在玄學的美學時代，一般認爲藝術是天才的產品，而藝術家的天才，則由天賦，但自藝術社會學者出，他們以爲天才，不過是社會的產物而已。從天才的本身說，人既不能脫離社會而存在，天才也不能例外。一八九五年，梭非亞大學(Université de Sofia) 教授柯丁 (Alfred Odin) 發表天才的創生 (Genèse des Grands

Hommes) 一書，便揭發了藝術天才的社會性。阿氏將十四世紀初期至十九世紀前期法國文學家的家庭環境，作一比較的考察，結果，發現所謂文學天才者，都是出自優良的經濟環境的。據其統計，有如一、二兩表：

表一：

時代	受過良好教育的文學天才	受不良教育或無教育的文學天才
一三〇一——一五〇〇	三三	〇
一五〇一——一六〇〇	一一〇	二
一六〇一——一七〇〇	一九二	七
一七〇一——一七五〇	一四五	一
一七五一——一八〇〇	一九九	四
一八〇一——一八二五	一三二	二
合計	八一一	一六

表二：

時代	青年時代無物質憂慮的文學天才	青年時代貧窮或生活不安的文學天才
一三〇一——一五〇〇	二四	一
一五〇一——一六〇〇	八一	四
一六〇一——一七〇〇	一五七	九
一七〇一——一七五〇	八九	一二
一七五一——一八〇〇	一三八	二〇
一八〇一——一八二五	七三	一一
合計	五六二	五七

阿氏再將法國各時代的文學天才的社會階級，加以研究的結果，各階級的文學天才與各階級的人口總數之百分比如表三：

表三：

社會階級	一七〇〇—一七二五	一七二五—一七五〇	一七五〇—一七七五	一七七五—一八〇〇	一八〇〇—一八二五
貴族	三一·〇	二六·七	二〇·六	一三·六	一八·三
高級裁判官	五〇·〇	五二·六	五〇·〇	五四·九	五三·一
中產階級	七·一	一〇·三五	一八·五	一八·六	一五·二
勞工階級	一一·九	一〇·三五	一〇·九	一二·九	一三·四
合計	一〇〇·〇〇	一〇〇·〇〇	一〇〇·〇〇	一〇〇·〇〇	一〇〇·〇〇

上表所列，貴族階級在社會上佔了優越的地位，產生文學天才最多，勞工階級最少。其中一七七五至一八〇〇年間貴族階級產生天才較少者，是由於法國革命摧毀的原故，自此而後，則又繼續增多。可見文學天才，完全是由經濟環境所決定的了。一九一六年，美國克拉克博士 (E. L. Clarke) 發表美國文學家一文，(Amcrican Men of Letters, Colum-

bia University Studies, vol. LXXII) 就美國一千個最著名的文家學的家庭背景，加以分析統計，結果有如下表：

文學家所產生的階級	每個階級所產生文學家人數
專門職業者	三二八
商人	一五一
農民	一三九
機械的牧師及非技術人員	四八
未詳者	三三四
總計	一〇〇〇

由上也可見藝術天才，是社會的產物了。

其次，就天才藝術家的作品看，所謂傑出天才的作品，無論內容形式，都不能越過時代的限制。這點泰納言之最切，云：「藝術家並不是孤獨的人，距離現在幾世紀的天才，還能聽到他們透過了時代的聲音，在那種不斷地顫震着而達到我們耳內的聲音中，我們

還可認得出一種沉重的大咆哮，認出環繞着他們的週圍的民衆的巨音，藝術家僅有與這種時代的巨音和諧，才能創造偉大的作品。」雖然如此，可是藝術社會學者也並不完全抹煞天才在藝術中的作用。居友曾說過：「天才是自一定的環境出發的新環境的創造者或舊環境的改造者。」就是說：天才的藝術家，不特是時代的表現者，而且是永遠站在時代的先頭，用藝術的光輝，指示人們創造新的世界。天才的藝術家，是時代的先鋒。

綜上所述，百數十年來，藝術社會學者在着重藝術與社會關係的分析研究，指出藝術發展的規律性，使藝術學的研究，逐漸脫離了玄學的範疇，這是這派學者重大的貢獻。格羅塞在藝術的起源中，曾論科學藝術學的任務說：「藝術科學的主要目的，不是爲着應用而是在於明瞭支配藝術生命發展的法則……我們深信任何事物都有一定的規律性，就是在它的規律性不充分顯露出來的時候，還是確信它極有規律性的，對於一切現象，都有普遍的規律性與可理解性的信念，並非以任何經驗的研究爲基礎，而相反地，一切的研究，都以先驗的公律爲基礎，只要藝術科學指出一條支配表面看來似乎無規律性的藝術發展過程的法則，藝術科學，便可算是盡了它的任務了。藝術科學已從恍惚模糊的思辨的荒海中開拓了一塊我們可以在那上面安心耕種收割的新領土，這一片可以耕種的土地，比起舊藝術哲學者狂信熱望的神祕的寶貝來，固然是一種可憐的代用品，可是科學的說明，並不是形而上學的啓示，它只能涉及事物的經驗的表面爲止，決不能透達超越的幽玄。祇要藝術

科學能夠顯示出文化的某種形式與藝術的某種形式間所存在的規律性及固定的關係，藝術科學就算已經盡了它的使命。」格氏這段話，過去藝術社會學者的努力，大部分已經做到了，而自格氏至今，藝術社會學，尤有長足的進步。所謂科學的意義，乃運用各種方法，考察分類比較分析現象，由此所得的知識，都可一一見諸證驗的便是，歷來藝術社會學者所孜孜從事的，也不外此。那嗎，藝術學在過去之所以能一步一步的跑進科學的堂奧的，可說大部分由於藝術社會學之賜，而今後藝術學之能正式成爲一種系統的組織的科學，還有賴於藝術社會學的支撐，因之，藝術社會學近年極爲社會學者所重視。如法國杜爾幹 (E. Durkheim) 便主張社會學之下應分爲二支，一爲社會形態學，一爲社會生理學。社會生理學中，則包括宗教社會學，道德社會學，法律社會學、經濟社會學、語言社會學及藝術社會學。德國的謝勒 (Max Scheler) 也主張社會學分爲二部門，一爲實在社會學 (Realsoziologie), 一爲文化社會學 (Kultursoziologie). 文化社會學中則包括知識社會學、宗教社會學、法律社會學、形而上社會學、科學社會學、技術社會學、經濟社會學及藝術社會學。班納 (Luther L. Bernard) 在社會學的領域與方法 (The Fields and Methods of Sociology) 中，也主張文化社會學應包括民俗社會學 (Folk-Sociology), 藝術社會學、社會心理學、教育社會學、法律社會學及制度社會學 (Sociology of Institution). 學者之所以重視藝術社會學，便是以其本身富有科學性之故。

不過藝術社會學是一門新興的學問，正像佛里契所說：「還是未能正式成立而恰在胎生期中的科學。」所以它的本身，也難免有許多缺點。最主要的是舊式的進化論的錯誤，還顯明地存在。我們知道：自達爾文的進化論發表後，各種學說無不受其影響，社會學、人類學上便發生了直線進化論。此派學者以全世界人類的心理，大致相同，故其文化進化階段亦應一致。至太婁 (E. J. Tylor), 夫累則 (J. G. Frazer) 摩根、魯保克 (John Lubbock),等學者出，此種學說，益形高張，如摩根據北美伊洛魁印第安人 (Iroquios Indians) 社會文化的發展，而分爲野蠻，半開化及文明三階段，說明世界古代文化的發展的階段全都如此。上述藝術社會學者對於藝術進化階段的設立，多受到這派學說的影響。但此派學說，後來已有格拉佈納 (F. Graebner), 斯密斯 (G. E. Smith), 培利 (W. J. Perry) 等文化傳播派的否認，及鮑亞士 (F. Boas), 羅羅 (R. H. Lowie) 等歷史批評派的修正。誰都曉得：藝術上傳播的事實，是極顯明的。古代亞述、腓尼基、希臘所流行的蓮花式花紋，乃由埃及傳播而來。歐洲各地建築上常用的伊沃尼式 (Ionia) 柱頭，也是源於埃及的蓮花式柱頭。法國十七八世紀的羅柯柯 (Rococo) 藝術，則受東方藝術的影响。近世透納 (Turner) 的水墨風景畫及莫納 (Monet), 馬納 (Manet) 等的印象派作品，則受中國山水畫的影響。反之，中國現代的藝術，所受西歐的影響，也很顯明。藝術的發展，因爲遇到傳播的作用，其階段就往往不一致，如向來以爲造型藝術式樣的進化，是由寫實體的階

段至簡省體的階段之說，鮑亞士便加以否認。鮑氏認爲這兩種藝術式樣，並沒有進化的關係。北美平原印第安人（Plains Indians）的編織物，簡省體的幾何紋却先發生，類似寫實體的圖案則較後起，便是最好的例證。所以藝術社會學者慣用一民族藝術，硬套入另一民族的藝術的進化階段，確是值得討論的，今後實有加以修正的必要。

上面是我們對於藝術社會學的發展，作一簡單的叙述，並畧加批評。要之，現在藝術社會學，不管它的本身怎樣的幼稚，在將來，它終必能採取更精密的科學方法，吸收更進步的學說的精華，而成爲眞正科學的藝術學，這確是一種趨勢！

民國三十二年十二月在貴陽南明河畔。

中國藝術對於近代歐洲的影響

馮來儀女士著

中西文化交通，爲時極早。十三世紀以降，西歐傳教士、商人及使臣，東來我國的漸多。傳教士如 Plano Carpini (1249), Rubruquis (1253), Jean de Montecorvino (1289), Andrew Perugia (1307), Frier Odoric (1314), John de Marignolli (1339); 商人如 Marco Polo (1250—69), Francisco Balducci Pegollotti (1340), Nicolo Conti (1438); 使臣如西班牙之 Ruy Conzalez de Clauijo (1403) 等。他們歸國後，各就其見聞，發爲著作，由是西人對於我國的知識，逐漸豐富。其中尤以馬哥波羅遊記，敍述我國物質生活的富麗，學術文化的優美，更使外人對於我國文化，由羨慕而趨於模倣。學者每以歐洲文藝復興，乃受中國文化的影響所致，似非過言。到了十七八世紀，英法各國的文學藝術，漸染華風，而風靡一時的 Rococo 藝術，即由中國藝術脫胎而來。最近印象派，後期印象派的繪畫，所受中國畫的影響，益加顯著了。

法國在路易十四王權時代， Baroque 藝術極盛一時。這種藝術，繁飾盛陳，莊嚴富麗，爲其特色。到了路易十四王權衰落，新的 Rococo 藝術乃代之而興。Rococo 藝術與

Baroque的刻板作風相反，以輕淡自然見長。在繪畫上，完全襲用中國山水畫的風格。我們先看華透 (Watteau) 的作品，便可明瞭。華透所作，不特打破了從來使用深重色彩的習慣，且佈局也與中世紀左右對稱的山水畫迥異。其名作西島帆影 (Embarkation for the Island of Cythea), 淡色敷陳，烟水迷濛，深得我國淡墨山水之趣。萊紋 (A. Reichwein) 氏曾說：凡人對於中國宋代山水畫研究有素者，一見華透此作，必驚嘆其相似之切。所畫遠山，青峯縹渺，非實有其物，蓋抒作者之情意，此尤類中國畫法。舵尾作黑色，雲烟迷濛，居然華風。風景畫以單色作雲煙，乃華透所慣爲，亦中國山水畫的特色。

較後有哥延(John Cozens)的風景畫，以中國墨色勾勒，以毛刷醮色及墨渲染畫面，復以藍紅色襯托背景，與中國山水畫法相同。其作風曠野放佚。他又曾將哥連斯 (Collins) 及華茲華斯 (Wordworth) 的詩入畫，尤得畫中有詩的妙趣。英國的風景畫，自哥延氏特開生面，繼之而起的有基督多爾 (Joshua Christall), 伊普西治 (Henry Iversedge) 及透納 (Turner) 諸氏。透納爲印象派的先驅，亦用中國水墨，所作自立境意，絕不模倣自然。如倫敦之霧、老艦等，瀟洒出塵，含有極濃厚的中畫風味。

山水畫之外，因爲 Rococo 時代，中國工藝裝飾品在歐洲的盛行，中國花鳥圖案，自也爲時所重。當時畫家，模擬中國花鳥的很多，我們看胡克爾 (Huquier)編的中國花鳥畫

集成、中國屏風裝飾圖案入門，佛西子(Fraise)編的波斯印度中國日本圖案集，布西(Boucher)的胡克爾所作中國人物畫集、Ingram所繪中國人物畫集，皮爾德(Peyrotte)編的巴黎畫家所作中國花鳥畫集及皮爾曼(Pillement)編的中國裝飾圖案集，便可知中國畫影響之深了。

十九世紀的最後期，印象派突起，技巧風格，都受中國畫的影響。原一八七〇年，普法戰爭時，莫納(Clande Monet)避難荷蘭，當時荷蘭與中國、日本交通頻繁，東方的繪畫早已遠傳到荷蘭了。莫納氏以避亂的餘暇，偶然見到了東方繪畫的奇拔俊麗，不覺大爲興奮，於此乃模倣中國及日本畫的色調，一變西洋畫的風格，造成了所謂印象派。

印象派畫家的思想，所受中國畫的影響，極其顯明。他們認爲畫是一種色彩的音樂，畫的美妙是不能加以說明的，如果能說明，那就屬於文學的美，而不是繪畫的美了，所以他們極力追求繪畫單純的美。這與顧愷之所謂「遷思妙得」，張彥遠所謂「凝神遐思，妙悟自然，物我兩忘，離形去智」，一般所謂「只能意會，難以言傳」，殊無二致。其次，印象派受到中國山水畫的影響，在題材上也反對向來的人物畫，而轉以自然爲主的風景畫了。至於印象派繪畫，色彩鮮明，構圖清淡疏朗，都可說是中國畫的特色。所以繆則(Richard Muther)在十九世紀法國繪畫史中說：「谷雅(Goza)構圖的奔放……竇加(Degas)把從來支配歐洲藝術的標準，完全顛倒，他用奇特的遠近法，行大胆的剛

離，施意想不到的省畧，竟使不信其爲繪畫，而只覺一片對象。這種大胆的手法，假使不是得力於歐洲以外的啓發，恐怕是不會發生的。」所謂歐洲以外的啓發，自然是指中國與日本了。

繼之而起的後期印象派，如賽尙 (Paul Cezanne) 果更 (Gauguin) 等的思想，也還是帶着中國畫論的色彩的。賽尙曾說：「萬物因我的誕生而存在，我是我自已，同時又是萬物的本元，自己就是萬物，倘我不存在，神也不存在了。」所以他不以描寫一時一刻的印象爲滿足，而追求事物永恆的力量與特色。這與中國畫的「以形寫神」，而以表現氣韻生動爲歸依的絕對相似。果更更反對現代都市文明，逃到達喜蒂 (Tihite) 島上度其原始生活。他能把初民的一事一物，看作趣味盎然而賦予以感情生命，這又是與中國畫家「棲邱飲壑」，「依仁游藝」同一行徑的了。至於技巧方面，如梵果 (Van Gogh) 之用大筆掃色，猶中畫之渲染，果更不設炭底，純用單色，類似中畫之白描，馬歸斯 (Matisse) 之以靜物爲題材，又類似中畫之花鳥。

歐洲 Rococo 的建築，華化尤深。十八世紀歐洲豪富之家，多模倣中國宮殿建築。亭台樓榭，隨處都是。歐洲向來的建築，以對稱均衡見稱，Rococo 建築，則一反傳統的風格，力避集中而古板的形式，迂迴曲折，返於自然，室中直角，也改用曲線，所作裝飾花紋，也不使用古勁的月桂樹及橄欖樹式，而改用柔和的忍冬草式 (Acanthus)，凡此均受東

方建築的影響至明。故巴累吉(O. Brackett)論 Meissonie 之 Rococo 風格時，曾說：「在 Rococo 作風之不整齊劃一而言，則假自中國之裝潢，誰亦不能否認，其蔑視配合，不顧直線，全與歐洲傳統之構造定律相違背，不整齊之美，已久佔法人想像之中，其時自 Meissonie 出，而一展身手，勝任愉快，又爲任何美術家所不及。」

Rococo 的建築，迄今可考者極少，僅有易伯河(Elbe R.)的菲尼帝宮殿(Palace of Pillnity)德勒斯登(Drasden)的日本宮殿，松．蘇栖(San Souci)的日本亭。在英國，除斯塔福州(Staffordshire)的栗寶廬(Shangholongh)地方建有中國亭外，中國式園林尙多。有安迭生(Addison)氏，一七一二年間在旁觀報討論園林藝術云：「中國人譏笑吾人種植之法，必由界線以整列之，蓋彼等以爲凡人植樹，皆能平行而一律，直則不能見巧，彼等欲顯其園林藝術天才，故常棄其規矩之法不用」。所以安氏的花園，遂用中國式。名建築師張伯斯(Sir William Chambers)，幼時曾居中國，服務於瑞士東印度公司，後又再到中國求學，於中國庭園之美，贊嘆不置。一七五〇至五九年間，曾與肯特公爵(Duke of Kent)在邱(Kew)地，建一中國花園，不求勻整之美，而處處以湖山小澗，加以點綴，自此中國式的花園，風起雲湧，英國舊式的園囿，幾至絕跡了。

中國式建築輸入歐洲後，歐洲人對於建築欣賞的標準，也爲之大變。從前歐洲人囿於對稱勻衡的審美觀點，於中國建築，多無好評。如一六八五年來華的耶穌會士李明(Lou-

is Le Comte)，曾論北京宮殿說：「當汝得到帝皇之寓所，則見走廊深邃，石柱如堵，歷白大理石之梯而直至殿前，雕桁畫棟，美不勝收，即地板亦用大理石或瓷爲之，其中各段工程，無不其光緻緻，炫人心目，令人咋舌贊嘆，如見王者之威嚴。但中國人對於各種美術，尙無完全之觀念，故不免出手即錯，各室皆設計謬誤，裝潢不整，又不如吾人宮殿之有統一性，旣不方便，未云美觀。總而言之，則整個宮殿，帶有畸形，令外人起十分不快之感，而稍有建築知識之人，對之亦爲失笑。」但到了中國建築流行歐洲之後，大家的觀念則適適相反。一七四〇年，教士阿泰力對於北京宮殿則說：「此地各物，皆偉大而華美，其工程與設計亦然。然中國人之建築物，千門萬戶，變化無方，吾獨有服其天才之豐富，吾相信比較之下，吾人惟有自慚貧乏而已。」由此可見中國藝術影響歐洲之深了。

中國的工藝品，西人聞名已久，尤以瓷器絲織品及漆器爲著。瓷器流入歐洲，爲時甚早，但不如十七八世紀流行之甚。當瓷器未入歐洲前，食器都用金銀或木質，中國的瓷器，只供西人玩賞而已。直到十八世紀，東印度公司首次輸入了巨量的中國瓷器，西人才開始以瓷器代金銀器爲食具，法國路易十五於此提倡最力，他曾將他的宮庭中所用的金銀器鎔化，充作別用，而以瓷器代替。自此上下從效，中國的瓷器，乃極盛一時。

歐洲瓷器的製造，在十六世紀末期，業已發生，大都模倣中國瓷器。如意大利的威尼斯及佛勞蘭斯（Florence）產量尙豐，釉上的紋飾，都一一襲用中國式。後來製瓷術傳到

了荷蘭，在德爾佛 (Delft) 建立大規模的瓷窯，釉的原料，購自中國，技術上也較意大利爲進步，幾與中國舶來品無異。由荷蘭再傳到法德各國，法國如尼維斯 (Nevers). 魯因 (Rouen). 聖•俄馬 (Stain Omer), 德國如奴因堡、(Nürnberg)、弗爾達 (Fulda)、拜雅特 (Bayreuth) 等處，都是瓷器的主要出產地。到了一七〇九年，柏林的金工匠波特葛 (Bottger) 在德勒斯登開設工廠，技術大加改良，製成純粹的白瓷。一七一〇年，又將其窯遷到邁仙(Meissen),產量益增，不特表面紋飾，模倣中國的花鳥畫，就其形式也倣中國古代的尊彝。當時以歐洲人的好尙，邁仙瓷器，更成爲薩克森 (Saxen) 王國的重要收入了。

中國的漆器工藝,精美絕倫,早爲歐洲人士所賞識。在十七世紀初期法國宮庭，曾以重價購買中國的漆篋漆架，以爲裝飾。到了一七〇一至〇三年，法國航行中國的船隂比達特 (Amphitrite) 號載回漆器甚多。其時，法國 Rococo 藝術開始盛行，故對於中國漆器，多都爭相購買，竟至稱這種漆器爲隂比達特漆。歐人倣製漆器，也遠在十七世紀末期，法國出品，尤爲精絕。馬丁 (Martin) 一廠，產量最豐，表面所施花卉圖案，完全襲用中國式。伯倫瑞克 (Braunschweig) 的漆工，斯托倬圭沙 (Stobwasser), 所作，技巧之高，與中國製造品無異。普魯士腓特烈 (Friedrich) 大王聞馬丁之名，曾將羅伯·馬丁(Robert Martin) 的兒子帶回宮中，法國文豪福祿特爾 (Voltaire) 並賦詩以賞其技。造漆之術，

更由法國而傳到英國、荷蘭及意大利，漆器就變爲歐洲人的普通用具了。

中國與羅馬的貿易，學者多已論及。在古代羅馬的王公貴族，無不以著中國絲織品爲榮。直至十六世紀，中國絲織品在歐洲，只是上層階級的裝飾品，價格相當的昂貴。十七世紀以後，隨着東方貿易的發達，絲織品輸入日益增多，使用範圍，逐漸普遍，價格也隨之而低落，而絲織品竟佔歐洲各國消費額的四分之三。

十七八世紀，歐洲流行的中國絲織品，普通的綢緞之外，尚有用工筆繪畫的花絹及印花紗綢。法國、荷蘭等處，也有做製品。梔子原料，則採自中國。不過法國人仍然看重東方的舶來品，所以當時愛國之士，很爲傷心，以爲法國人喪心病狂，不可救藥云。中國的刺繡，也爲十八世紀歐洲人所愛好，以前歐洲流行的繡法，以平針爲主，此時所盛行的爲堆絲(Floss Silk)，用大量的金銀絲線，縱橫繡爲短幅，名爲針繪(Needle Painting)，也在十八世紀間傳入法國。

Rococo 建築的室內裝飾，既側重中國趣味，使用中國壁紙，尤爲普遍。壁紙在歐洲十六世紀已有出產，可是由中國輸入的，仍是很多，壁紙都以花鳥畫爲飾。十七世紀末期，法國的巴匹倫(Jean Papillon)的做製品，較爲精巧，足與中國壁紙相比匹。十八世紀英國巴達西(Battersea)的約克孫(Jachson)，加以改良，質量均佳，且用風景畫爲點綴，施以中國種茶及製瓷的人物圖案，極爲世所推重。一七八六年後，如折爾璽(Chelsea)

的伊哈爾德 (G. and F. Erhardt) 工廠，薛林漢 (Sherringham) 的其他工廠，出品壁紙尤多。要之，十八世紀的歐洲對於中國各種工藝，無不愛好，上層階級多都佈置一中國室，四周用中國壁紙花布，陳設中國床椅、漆器、瓷器。中國工藝流行之廣，可以想見了。

十八世紀歐洲的風尚，不特繪畫、建築、工藝，就是跳舞、戲劇，也習染華風。在巴黎，一七八一年間聖•羅蘭(St. Laurant)街設有中國舞場(Redoute Chinoise),其中點中國燈，燃中國煙火。中國的燈影戲，這時也先傳到德國，由德國再傳到法國，上層階級以至一般民衆，爭相愛好。中國的戲劇流行尤廣，舞台裝置，演員服飾，也採用中國式。法國、意大利各地表演中戲劇甚多。如一六九二年意大利喜劇團在巴黎布爾哥尼旅店 (Hotel Bourgogne) 表演勒湼 (Regnard) 及杜夫埃尼(Dufesny) 合著的五幕喜劇中國人 (Les Chinois,) 一七二三年湼斯第 (Nestier) 劇團又在聖•日爾門 (St. Germain) 表演三幕中國喜劇丑角，鬚生，塔及醫生 (Arlequin, Barbet, Bagode et Medecin), 該劇抄本現藏巴黎國家圖書館，其對白及語尾均用中國腔調。一七二九年，他們又在聖•羅蘭 (St. Laurant) 表演中國女公子 (La Princesse de la Chine) 三幕劇。此後中國戲劇的表演，尚有一七五三年演中國人，(Les Chinois), 及中國人回來 (Le Chinois de Retour), 一七五四年表演忠實的與禮貌的中國人 (Le Chinois Polien France), 一七五五年表演中國

與土爾其舞劇 (Le Ballet Chinois et Turk), 及韃靼人 (Les Tartares) 二劇，一七六四年表演奇遇，(La Rencontre Imprevue), 一七六五年表演中國貴婦 (La Matrone Chinoise), 一七七九年表演中國節 (Le Fête Chinoise). 此都屬於喜劇之類，頗受當時貴族婦女的歡迎。

近數十年來，西歐美術輸入中國，國人往往鄙視自已固有的藝術，殊不知中國藝術，自有它的偉大之處，由於上述十七八世紀西人仰慕之殷，便可證明。福耳 (E. Faure) 曾預言：「遠東美術所表現之感情的形式，已深入西方之理性中，迄今已確定其復興之徵，行將恢復其繁華局面矣。」我們看到現在代歐洲各種畫派的思想，逐漸接近中國貴的趨勢，便知福氏的話，非言過其實。至少可以說，中國未來新興藝術的途徑，決不是襲用西歐的藝術，而只是吸收西歐藝術的精髓，把我們固有的藝術傳統，更加發揚光大，創造出一種更適合我們民族心理的新的藝術。這樣說來，中國藝術的傳統、是極可珍貴的了。

民國三十二年八月在貴陽南明河畔。